Фридрих
Ницше



7

полное
собрание
сочинений


РЕВОЛЮЦИЯ
КУЛЬТУРНАЯ

Институт философии
Российской академии наук

Фридрих Ницше

полное собрание сочинений в тринадцати томах

Издательство
«Культурная Революция»
Москва

Институт философии
Российской академии наук

Фридрих Ницше

полное собрание сочинений

Седьмой том

Черновики и наброски 1869–1873 гг.

Перевод с немецкого
А.И. Жеребина

Издательство
«Культурная Революция»
Москва 2007

ББК 87.3 Герм
Н70

Перевод А.И. Жеребин
Научное редактирование В.А. Подорога
Оформление И. Бернштейн
Подготовка примечаний А.А. Карельский

Ницше, Фридрих.
Н70 Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии.— М.: Культурная революция, 2005–
Т.7: Черновики и наброски 1869–1873 гг. / Пер. с нем. А.И. Жеребина; науч. ред. В.А. Подорога.— 2007.— 720 с.—
ISBN 5-250-06002-1.

Предлагаемый перевод воспроизводит все содержание рабочих тетрадей Ницше 1869–1873 гг., в том числе наброски к «Рождению трагедии» и «Несвоевременным размышлениям», прозаические и драматические опыты Ницше, его дневниковые записи времен франко-прусской войны. Выполнен по немецкому академическому изданию под редакцией Д. Колли и М. Монтинари (Kritische Studienausgabe) и включает в себя с 1-й по 31-ю группы 7-го тома этого издания.

На русском языке издается впервые.

Содержание

Черновики и наброски
1869–1873 гг.

1. Осень 1869

1 [1]

Тот, кто сегодня говорит или слышит об Эсхиле, Софокле, Еврипиде, невольно думает о них прежде всего как о поэтах, представителях литературы, ведь он знаком с ними по *книгам*, читал в оригинале или в переводе: но это приблизительно то же самое, как если бы кто-то говорил о Тангейзере, имея в виду либретто и ничего другого. Об этих мужах древности следует говорить не как о либреттистах, а как о композиторах, сочинявших оперы. Правда, я знаю, что, произнося слово «опера», я даю вам в руки карикатуру, пусть даже лишь немногие из вас готовы это сразу же признать. Но с меня будет довольно, если в конце концов вы убедитесь в том, что по сравнению с античной музыкальной драмой наши оперы и есть всего лишь карикатура.

Характерно уже происхождение. Опера возникла без опоры на чувственно-конкретный материал, из отвлеченной теории, из сознательного стремления добиться с ее помощью эффекта античной драмы. Следовательно, она есть искусственный гомункулус[1], а на самом деле — злобный кобольд, порожденный нашим музыкальным развитием. Мы имеем здесь предостерегающий пример того, как может навредить прямое подражание античности. При таких неестественных экспериментах перерезаются или, во всяком случае, оказываются искалеченными корни искусства стихийного, вырастающего из глубин народной жизни. Примером может служить возникновение французской трагедии, которая с самого начала была продуктом учености и должна была содержать квинтэссенцию трагического в чистом виде, в виде отвлеченного понятия. Так и в Германии со времен Реформации были подрыты

1 Homunculus — гомункул (*лат.*), алхимический термин, означающий искусственно созданного человека.

корни народной драмы, берущей свое начало в масленичных играх. Вплоть до периода классики включительно попытка создания новой драмы предпринималась на основе учености. Это доказывает, насколько неискореним немецкий гений, утверждающий себя даже в таком искусственном, таком неорганически развившемся жанре, какова гётево-шиллеровская драма; о том же свидетельствует и история оперы. Когда дремлющие в глубине ее силы действительно всемогущи, она справляется со всеми чуждыми примесями: в результате тяжелейших, порой даже судорожных, усилий все же торжествует, пусть и с большим опозданием, природа. Если попытаться определить, что же является той невыносимо тяжелой броней, под которой все искусства современности так часто теряют силы и движутся вперед медленно и пошатываясь, то это — ученость, осознаваемое знание и многознание. У греков истоки драмы теряются в непостижимой глубине народных влечений: во время древних оргиастических празднеств в честь Диониса люди до такой степени выходили из себя, переживали такое ἔκστασις[1], что чувствовали и вели себя как околдованные и безумные — состояния, не оставшиеся чуждыми и немецкой народной жизни, хотя и не достигшие такого расцвета. Таковы, по крайней мере, поющие и пляшущие толпы, обуянные пляской Св. Иоанна и Св. Витта, которые, обрастая все новыми участниками, перетекали из одного средневекового города в другой. Вопреки современной медицине, рассматривающей это явление как эпидемию массового психоза, я узнаю в них все те же древние дионисийские оргии. Из такого массового психоза родилась музыкальная драма античности. В том и беда современного искусства, что оно не проистекает из этого таинственного источника.

1 [2]

Ошибочно представление, будто возвышенный, напряженно лирический характер драмы развивался постепенно, будто корни драмы следует искать в фарсах. Напротив, она коренится в возбужденном, экстатическом настро-

---

1 Исступление (букв.: смещение, перемещение) (*греч.*).

ении масленичных карнавалов. Чем больше отмирает этот инстинкт, тем холоднее становится драматическое представление, тем больший вес приобретает интрига, буржуазно-семейная тема. *Драматическая игра* становится *шахматной.*

1 [3]

Ценность греческой веры в богов: она не мешала размышлению.

1 [4]

Трагедией была эллинская вера в бессмертие, до рождения трагедии. Когда эту веру потеряли, исчезла и надежда на эллинское бессмертие.

1 [5]

Одиссей постепенно превратился в лукавого раба (в комедии).

1 [6]

Насмешка была душой комедии,
ужас—душой музыкальной драмы.
Софокл как старец трагедии.
С Эдипом в Колоне умерла и трагедия, в роще фурий.
Софокл единственный достигает покоя. «Неистовствующий владыка».
Время Софокла—распад.
Риторика побеждает диалог.
Дифирамб становится местом, где толпятся музыканты-специалисты: происходит второе искусственное рождение музыкальной драмы. Позднее цветение. После этого музыка совсем уходит из трагедии, и вся склонность к идеализму.

1 [7]

Сократ и трагедия.

— Еврипид пользовался любовью и влиянием у авторов поздних комедий; он дал этим людям язык, он пустил зрителя в трагедию. До тех пор идеальное прошлое эллинизма: теперь Афины видели себя в

зеркале. Софокл, Эсхил *κομποί*[1], Еврипид *κατάτεχνον*[2]. Его позиция как сочиняющего критика и зрителя: во всем, в прологе, в музыке и т.д., риторические диалоги.

— Аристофанова иерархия. Софокл — «второй».
— Он делает то, что правильно, сознательно.
— Сократа подозревали, что он ему помогал: его друг и любитель театра.
— Согласно оракулу еще мудрее, со стороны сознания.
— Презрительное отношение к бессознательному в человеке (в диспутах) и в художнике (апология). Изгнание художника из платоновского государства: Платоном, который *признает неистовство*, но над ним иронизирует. Трагические поэты одновременно и комические. Только философ — поэт.
— По этим признакам Сократ относится к софистам. Демон («занимаюсь музыкой»), мир, вывернутый наизнанку. (Его смерть нетрагична).
— Влияние сократизма на уничтожение форм у Платона, у киников. (Он сам не-пишущий.)
— Диалог в трагедии: диалектика проникает в сценических героев, они умирают от переразвитости логического. Еврипид в этом наивен. Диалектика распространяется на построение: интрига. Одиссей: Прометей. Раб.
— Неразвитая этика: сознание, а именно сознание оптимистическое, имеет слишком большую силу. Это уничтожает пессимистическую трагедию.
— Музыку не втиснуть в диалог и в монолог: иначе у Шекспира. Музыка как мать трагедии.
— Распад на отдельные искусства: эпоха до Софокла. Абсолютное искусство есть знак того, что дерево больше не может выдержать тяжести плодов. Одновременно упадок искусств. Поэзия становится политикой, речью. Настает царство прозы. Раньше и в прозе была поэзия. Гераклит, Пифия. Демокрит. Эмпедокл.

---

1 Надменные (*греч.*).
2 Искусное, совершенное (*греч.*).

1 [8]

Сократизм нашего времени – это вера в готовое, законченное: искусство завершено, эстетика завершена. Диалектика – это пресса, этика – оптимистическое подравнивание христианского мировоззрения. Сократизм не знает отношения к отечеству, только к государству. Лишен заинтересованности в будущем германского искусства.

1 [9]

Поразительное здоровье греческой поэзии (и музыки): роды существуют не рядом друг с другом, а только как подготовительная ступень и полнота воплощения, а затем упадок, т. е. тогда распадается выраставшее до тех пор из одного корня.

1 [10]

Введение в *греческую литературу*.

Все ее тело в стадии роста и в стадии распада.

1 [11]

Я показываю карикатуру. Не потому, что думаю, будто бы все поймут ее как карикатуру: в надежде, что в конце это поймет каждый.

Сущность, позднее упадок.

1 [12]

1. Естественное происхождение
2. Религиозное содержание и торжественное настроение.
3. Периодические представления.
4. Народный театр, отсюда огромные масштабы.
5. Внутреннее единство, в том числе между музыкой и словом.

1 [13]

Эсхил ввел в моду свободную, как у *тоги, складку* характера.

1 [14]

Декорации античной сцены были чрезвычайно похожи на освященное древностью оформление территории храмов.

1 [15]

Сократ был элементом трагедии, вообще музыкальной драмы, который ее разлагал: еще до того, как Сократ жил.

Недостаток музыки, а, с другой стороны, преувеличенное монологическое развитие чувства с необходимостью вызвали появление диалектики:

в диалоге отсутствует музыкальный пафос.

Античная музыкальная драма погибает из-за недостатков принципа.

Отсутствие оркестра: не было средства, чтобы удержать ситуацию поющего мира.

Музыкальное господство хора.

1 [16]

Музыкальная драма и опера

Первая заключает в себе росток истины, вторая ведет свою жизнь не в сфере искусства, а в сфере искусственности.

1 [17]

Эсхил изобрел изящество и достоинство тоги, которые переняли священнослужители и факельщики. Прежде греки носили варварские одежды и не знали свободно падающих складок.

Три основные формы: передник, рубаха, накидка.

Женская юбка и мужские брюки произошли от передника.

Хитон из рубахи: наряд католических священников — это азиатский двойной хитон.

Накидка в Азии накинутый на плечи платок (кашмировая шаль у наших дам).

Переход к свободным драпировкам был результатом внезапного постижения художественно прекрасного: весь подъем Греции был внезапным, после того, как она

долгое время отставала от соседних цивилизованных народов.

Полихромное видение античной архитектуры и скульптуры, при котором они предстают не нагими, окрашенными в цвет использованного материала, а в цветном облачении.

Суверенное презрение к варварскому искусству, несмотря на дань восхищения, которую эллины, в том числе и Геродот, Ксенофонт, Ктезий, Полибий, Диодор, Страбон, платили величию и гармонии варварских творений.

Эллинский мировой суд должен служить масштабом оценки этих произведений. Но хотят быть более эллинами, чем сами эллины. Варварство как род модифицированного людоедства.

1 [18]

Авторитет произведения искусства крайне зависел у древних от пышности постройки, стоимости материалов и трудностей обработки.

Дороговизна, трудность обработки, редкость материала.

Дельфийский храм завершен приблизительно в 520 г. до Р. Хр.

1 [19]

Знаменитое состязание между Апеллесом и Протогенесом

Семпер, «Техническое искусство», стр. 470, Плиний XXXV 10

1 [20]

Должно быть, только немец заново открыл область, требующую невероятной старательности, но не духовного взлета. Правда, этого достаточно для того, чтобы стать знаменитым и найти бесчисленных последователей. Отсюда слава Отто Яна, такого добродетельного, ограниченного, без полета воображения.

1 [21]

«Запах карнавальных свечей — подлинная атмосфера искусства». Семпер, с. 231.

1 [22]

Какое же это было *время актерства*, когда Софокл и Эсхил сами исполняли первые роли!

1 [23]

О греческой философии и истории поэзии.
Тетрадь I.
Гомер как участник соревнования.
Тетрадь II.
К истории философов.
Тетрадь III.
Эстетика Эсхила.
Тетрадь IV.
———

1 [24]

Сократ — идеальный пример «любопытствующего»: выражение, которое следует понимать с необходимой долей деликатности. Сократ как «непишущий»: он ничего не хочет сообщить, а только выспросить.

1 [25]

Тривиальность процесса: крайняя наивность Сократа, фанатичного диалектика.

Уничтожение формы содержанием: вернее, художественной арабески прямой линией.

Сократизм уничтожил форму уже у Платона, еще больше — стилевые жанры у киников.

1 [26]

Развитие оперной мелодии — язычество в музыке.

1 [27]

Абсолютная музыка и бытовая драма — два оторванные друг от друга куска музыкальной драмы.

Счастливейшей ступенью был дифирамб и еще древнейшая эсхилова трагедия.

В Сократа проникает принцип научности: тем самым борьба с бессознательным и его уничтожение.

1 [28]

Греческая музыкальная драма.

Музыкальная драма как таковая: 2-я ч. Уничтожение. Недостаток углубленной этики.

Развитие современной музыки *искусственно.*

Бесконечная дистанция между эстетическим познанием и действительным творчеством у греков.

Отсюда правильный, естественный рост жанров искусства.

Вырастание жанров искусства один из другого: каждый вновь расцветающий уничтожает более раннюю ступень.

Мы имеем только подражательные виды поэзии.

Музыкальная драма—высшая точка, она разлагается в результате последующей рефлексии и *остановившегося* этического развития.

1 [29]

Все греческое имеет для нас такую же ценность, как святые для католиков.

1 [30]

Лучшие немецкие высказывания о человеке чести (XIII век, Крестьянина Гельмбрехта): «Если ты хочешь мне следовать, то возделывай плугом! Тогда дашь наслаждение многим, и бедному и богатому, и волку, и ворону, и воистину всякой твари». Уланд, стр.72.

Трогательное крестьянское заклятие 1519 г. против полевых мышей: «Покидающим предоставляется надежная защита от собак и кошек, а беременным и совсем маленьким мышкам разрешается оставаться еще четырнадцать дней».

1 [31]

Законы поэтического, выведенные из эпоса и лирики, не могут отвечать одновременно сущности драматической поэзии. Там все ориентировано на воспроизводящую фантазию слушателя: здесь все происходит в настоя-

щем времени и всё наглядно: фантазия подавляется сменой картин.

1 [32]

Германцы усматривали в судебной тяжбе и в диалоге драму: их древнейшие драматические произведения созданы по этой аналогии, напр. Диалог лета и зимы, заканчивающийся вмешательством Госпожи Венеры, которая примиряет стороны (Уланд, с. 21).

1 [33]

Падение с Левкадской скалы находит себе параллель в плясках Св. Витта, когда пляшущие бросаются в бурные потоки; у танцующих тарантеллу: «к морю несите меня, если хотите исцелить, через все и вся к морю! Так *любит меня моя красавица*. К морю, к морю! Пока я живу, люблю тебя!» Уланд, с. 402.

1 [34]

Оргиастические процессии Диониса отражаются в плясках св. Иоанна и св. Витта (Кельн, Хрон., напечана в 1491 г.): «Господин мой святой Иоанн, очищающий и радостный господин св. Иоанн» — таков был рефрен их песен. К. Геккер «Пляска св. Витта как народная болезнь средневековья», Берлин, 1832.

1 [35]

Способность птичьих голосов пробуждать героический дух. Соловей поет фью-фью, бей-круши.

1 [36]

Греческий сколион[1]: «Если б я был только золотой арфой и т.д.» имеет много общего с немецкими песнями-пожеланиями (Wunschlieder). Уланд, с. 282.

1 [37]

Плоский и глупый Гервинус считал «странной ошибкой» Шиллера то, что он пророчил гибель земной красоте.

---

1 *σκολιόν* — застольная песня (*греч.*).

1 [38]

«Поэтическую музу Шекспира сопровождает еще одна подруга – музыка, музу Гёте – пластика». Превосходно!

1 [39]

Утонченность ощущений и склонность к символике придавали в его глазах значение даже самому незначительному действию. Потому несценичность.

1 [40]

Греческий хор был вначале живым резонатором, потом рупором, через который актер выкрикивал свои чувства в направлении зрителя, а в-третьих, расшумевшимся, лирически настроенным, охваченным страстью, поющим зрителем.

1 [41]

В 1549 г. один итальянец говорит: они напоминают скорее январских кошек, чем благоухающие цветы майской ночи.

В 1564 г. комиссия из восьми кардиналов потребовала, чтобы священные слова песнопения были слышны непрерывно и отчетливо. Этому требованию соответствовал Палестрина.

Композиции Палестрины рассчитаны на определенное окружение, должны занимать определенное место в богослужении. Драматический характер литургического действа. Художественные формы перестали быть самоцелью: они стали средством.

Выразительность следует искать в тотальности произведения. Последние повторялись регулярно, воскресенье за воскресеньем и от этого стали очень знакомыми.

Важно, создано ли произведение для однократного исполнения или для повторяющегося: греческие драмы сочинялись исключительно для однократного прослушивания и непосредственно вслед за этим оценивались.

Плодотворная борьба мелодии и гармонии: последняя проникала в народ и повсюду способствовала распространению многоголосового пения, так что одноголосое совершенно исчезло и вместе с ним мелодия.

Драматическая хоровая музыка греков также моложе, чем сольное пение и все же нечто совершенно иное, чем упомянутое хоровое пение: она была unisono[1]: т. е. только в пятьдесят раз усиленный один голос. Греки никогда не переживали борьбу мелодии и гармонии.

1 [42]

Мелодия была открыта около 1600 г.

1 [43]

Греческая трагедия нашла свою погибель в Сократе.

Бессознательное могущественнее незнания Сократа.

Демон – это бессознательное, которое выступает иногда только как *препятствующее* сознанию: но это влияет не *продуктивно*, а только *критически*. Странный, вывернутый наизнанку мир! Во всех других случаях бессознательное продуктивно, а сознательное критично.

Изгнание *художников* и поэтов у *Платона* есть следствие.

Дельфийский оракул раздает хвалу мудрости в зависимости от сознательности.

Процесс не имеет ничего всемирно-исторического.

1 [44]

Сократ и греческая трагедия.

Еврипид как критик своих предшественников. Частности: пролог, единство.

Еврипид – Сократ драмы.

Сократ – фанатик диалектики.

Сократ – губитель трагедии.

Прав Аристофан: Сократ относится к *софистам*.

Эсхил все делает правильно, не зная об этом: Софокл же думает, что делает правильно, *зная*. Еврипид думает, что Софокл бессознательно делал неправильное: а он сам *знает* и делает правильно. *Знание* Софокла было только технического свойства, Сократ имел полное право ему возражать.

На иерархической лестнице божественной мудрости дельфийский оракул поместил Софокла ниже, чем Еврипида.

---

1 Unisono – однозвучной (*ит.*).

1 [45]

К сожалению, мы привыкли наслаждаться искусствами по отдельности; сумасшествие картинных галерей и концертных залов. *Абсолютные искусства* — вот печальное следствие современного вырождения. Все распадается на части. Отсутствует организующее начало, которое соединило бы искусства в искусство, т. е. в область, где искусства идут об руку друг с другом.

Каждое искусство проходит часть пути в одиночку, а другую часть вместе с другими искусствами.

В Новое время таким соединением искусств являются, напр. великие итальянские trionfi[1]. Музыкальная драма античности имеет аналогию в католической службе: с той разницей, что действие становится символическим или вообще только повествующим. Одно это дает представление об удовольствии от античного театра в эпоху Эсхила; с той разницей, что все было светлее, солнечнее, яснее, вызывало больше доверия, правда, также и менее душевно, интенсивно, менее таинственно-бесконечно.

1 [46]

Чем отличаются друг от друга ритмика движения и ритмика покоя (созерцания)? Большие движения ритма могут быть осмыслены только на пути созерцания. Зато ритмика движения в частностях и мельчайших деталях намного более точная и математическая. Ей присущ *такт.*

1 [47]

Что есть искусство? Не способность ли создавать мир воли без воли? Нет. Творить мир воли заново так, чтобы сотворенное, в свою очередь, было лишено воли. Итак, важно создание безвольного посредством воли, *инстинктивно.* Когда это происходит с участием сознания, это называется ремесло. Вопреки этому, брезжит родство с актом рождения, хотя в нем снова возникает носитель воли.

---

1 Триумфы (*ит.*).

1 [48]

Только ли утонченность чувств сказывается в том, что все захватывающее не выносится на аттическую сцену? Следовательно: действия в собственном смысле не производились, но совершалось и говорилось только то, что действию предшествовало или за ним следовало. Английская сцена наоборот.

1 [49]

Что делает музыка? Она растворяет созерцание в воле. Она содержит всеобщие формы всех состояний желания: она в высшей степени есть символика влечений и как таковая понятна в своих простейших формах (такт, ритм) всем и каждому.

Она, следовательно, всегда несет в себе более общее, чем каждое отдельное действие, вот почему она и понятнее, чем каждое частное действие: оттого музыка – ключ к драме.

Требование единства, как мы видели, несправедливое, является источником всех искажений в опере и в песне. Невозможность создать единство *целого* стала теперь очевидной: тогда перешли к тому, чтобы вкладывать единство в *куски* и *дробить* целое на сплошные, поддающиеся разъятию абсолютные куски.

Сходным образом поступает Еврипид, который закладывает единство и в отдельный кусок драмы.

Греческая музыкальная драма является предварительной ступенью к абсолютной музыке; одна форма в целом процессе. Лирико-музыкальные партии имеют в первую очередь всеобщее, наглядно-объективное содержание, представляя присущие *всем* страдания и радости, влечения и разочарования. *Повод* для этого был поэтом *вымышлен*, потому что он не знал абсолютной музыки и лирики. Он творил фикцию былого состояния, в котором то или иное всеобщее настроение требовало лирико-музыкального выражения. То должны были быть состояния близких, родственных существ: но нет ничего роднее, чем мифический мир, отражение наших всеобщих состояний, воспринятое в перспективе идеального или идеализированного прошлого. Тем самым поэт утверждает всеобщность музыкаль-

но-лирических настроений для любого времени, и делает шаг к абсолютной музыке.

Такова граница античной музыки: она остается музыкой по случаю, т. е. предполагается, что имеют место определенные музыкальные состояния и, соответственно, немузыкальные. Состояние, в котором человек *поет* служило масштабом.

Таким образом, мы получили два мира, существующие рядом и друг другу противоречащие так, что мир глаза исчезал, когда начинал существовать мир слуха, и наоборот. Действие служило лишь тому, чтобы добраться до страдания, и *излияние* пафоса снова делало необходимым действие. Следствием явилось то, что стали искать не связь двух миров, а их противопоставленность. Если отвели свое царство душе, то и рассудок должен был получить свои права. Еврипид ввел в диалог диалектику, тон судопроизводства.

Мы видим здесь обидную последовательность: если душу и рассудок, музыку и действие, интеллект и волю оторвать друг от друга противоестественным образом, то и каждая отдельная часть тоже погибает. Вот так возникли *абсолютная музыка* и *семейная драма*, из разорванной на части музыкальной драмы древних.

1 [50]

Единство поэта и композитора. Наша современность была бы вполне способна осмыслить это единство, так как существует посредник между нами и идеей (тот, которого католики называют святым, классический exemplum[1]), если бы оно не ужаснулось при виде наступающих всемогущих сил природы и не пыталось бы избавиться от своего страха посредством корибантовых плясок: между тем святой живет и умирает, неузнанный, и все же останется в растроганной памяти потомков!

1 [51]

Трогательное сочувствие к животным доходит у Рихарда Вагнера до судорог. — Один из еврейских вра-

---

1 Примером (*лат.*).

гов Рихарда Вагнера адресовал ему письмо, в котором провозгласил новую германскую идею, еврейское германофильство.

1 [52]

Высшее, чего достигла *сознательная* этика древних,— это теория дружбы: конечно, это признак явно бокового развития этической мысли благодаря Мусагету Сократа!

1 [53]

Требование единства в драме — это требование нетерпеливой воли, которая не желает спокойно созерцать, а хочет беспрепятственно пройти до конца по избранному пути. Прекрасная драматическая композиция: возникает искушение расположить сцены, как на картине, одну подле другой, и исследовать эту картину в целом с точки зрения композиции. Но это подлинно смешение художественных принципов: поскольку законы соседства применяются к последовательности.

Чистую последовательность не следует оставлять *незамеченной*, напр. музыкальная пьеса: говорить об архитектонике целого было бы ошибкой; так же и по отношению к драме. Каковы законы последовательности? Например, в красках, образующих контраст, в диссонансах, требующих разрешения, в следующих друг за другом душевных состояниях.

Кажущиеся единства, напр. многие симфонии. Четыре части, образующие в силу своего основного характера шаблонное единство. Мы требуем бурного аллегро после возвышенного и нежного адажио; а потом, возможно, юмора; а под конец — вакханалии. Подобные контрасты встречаются уже в Nomos Pythios Сакада.

Последовательность выражает волю, соседство — покой созерцания.

Где берет начало стремление греческих драматургов к единству? В особенности, когда этого требует философия?

Удивительное время, когда искусство развивалось независимо от эстетических теорий, которые художник находит в готовом виде, прежде чем начинает творить!

Итак, античная драма это великое музыкальное произведение. Но музыкой никогда не наслаждались *абсолютно*, а всегда, вставив ее в рамку культа и окружения или общества. Коротко говоря, это была *музыка на случай*. В высшей степени важное открытие! Связующий диалог только предоставляет случай; а именно для музыкальных пьес, каждая из которых сохраняет свой резко выраженный случайный характер: единство ощущения, высокая степень возбуждения.

1 [54]

Первоначальная трагедия содержит и предполагает различные единства: единство музыкально-лирической части, единство эпического повествования, единство мимических образов.

Так же и для глаза имеется два мира, существующих рядом друг с другом, параллельно, а не в единстве: мир сцены и мир оркестра.

Но греки не знают и *совершенной статуи*: она находится в таком же отношении параллелизма с архитектурой, как сцена с хором.

Современная ошибка — теоретически разводить искусства и наслаждаться ими порознь: она связана с развитием частных способностей. Для эллинизма характерна гармония, для современности — мелодия (как абсолютный характер).

1 [55]

Трагический поэт больше рискует казаться скучным, чем эпический, так как последнему позволено вносить больше перемен.

1 [56]

Почему греческая драма не развивалась как представление эпического содержания?

Важно. Действие вошло в трагедию только с *диалогом*. Это показывает, что этот род искусства был ориентирован с самого начала не на δρᾶν[1], а на πάθος[2]. Изна-

1 Действие (*греч.*).

2 Эмоциональное воздействие (*греч.*).

чально он был ничем иным, как *объективной* лирикой, т.е. песней, исполнявшейся от лица определенных мифологических существ, а потому и в их костюмах. Вначале они сами указывали на причину своего лирического настроения: позже выделился персонаж: благодаря этому появилась возможность объединить цикл хоровых песен общим материалом. Выступивший на первый план персонаж рассказывал основное действие: за каждым из рассказанных значимых событий следовала лирическая вставка. Этого персонажа постепенно стали одевать в костюм: он замышлялся как хозяин хора, как Бог, рассказывающий о своих деяниях. Итак — *песенные циклы для хора, со связующим повествованием*: вот происхождение греческой драмы.

Художественно организованная процессия, *προσόδιον*[1]; не повлияло ли это на драму? Только что зритель стал не сопровождающим, а сидящим? Может быть, отсюда возникла комедия, может быть, и трагедия: Смысл вот в чем: все новые группы с новыми песнями, но все в целом единство, представление одной истории. Сравни изображения на барельефах.

Предпосылкой таких шествий в масках была общепонятность основы, мифического материала.

1 [57]

О сатирах. Исполнялись после трагедии, в одном или двух актах, приняты у французов. Таковы и маленькие фарсы Гаррика. Гамлет, говорит Рапп, это почти пародия на античную драму (Орестея).

1 [58]

В качестве основного недостатка древних греков Шекспир указывает в «Троиле и Крессиде» на еще не укрепившиеся нравственные силы.

1 [59]

Эпоха Еврипида — сумерки богов: у него было это чувство.

---

1 Просодий (*греч.*).

Он энергично выступает против Дельфийского оракула и оспаривает правдивость Аполлона.

Вакханки, представленные на *сцене при дворе* Архелая.

1 [60]

Римляне долгое время смотрели представления *стоя*: смотреть сидя считалось изнеженностью.

1 [61]

В могилу Еврипида попала молния, т. е. покоящийся там — любимец богов, и место священно.

1 [62]

«Искусство, согласно античным представлениям, предназначено не для индивидуального удовольствия: место ему на агонах, и оно для развлечения многих. Публика, выносящая приговор, стаскивает художника вниз». Еврипид предпринял необычную попытку поплыть против *потока и изменить его течение*. Философ мог посвятить свои творения вечности, поэт должен был считаться с современностью.

1 [63]

τριλογία является более древней ступенью: связь эпических песней рапсодов и лирики. Рапсод выступал трижды и рассказывал о великом прошлом. Он чередовался с хором, который воспевал лирические моменты. Важно, что эпический рапсод выступал в костюме: позднее это перешло в театр.

1 [64]

Подходящие заключительные слова для Еврипида (Платон, Федр, 245, Шлейермахер): «Третий вид одержимости и неистовства — от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, послан-

---

1 Трилогия (*греч.*).

ного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых».[1]

1 [65]

По Аристотелю, наука не имеет ничего общего с энтузиазмом, так как на эту необыкновенную силу нельзя положиться. Произведение искусства есть результат знания его законов при условии поэтического таланта. Мещанство!

1 [66]

Изначально единство не является свойством трагедии как ее *τέλος*: но оно несомненно лежит на пути ее развития и должно быть обретено.

Что есть единство в лирическом стихотворении? Это единство переживания. А в больших лирических композициях?

1 [67]

Очень показательно древнее название комедии *τρυγωδία* «песнь молодого вина»: оно подводит меня к новому слову, производному от *τραγωδία*, а именно «уксусная песнь». *τάργανον* означает «уксус», т. е. *ταργωδία*, трансформировавшаяся в *τραγωδία*. Тогда проясняется происхождение из сатирической драмы: вот в чем суть! Древнейшие песни виноградарей, одни сладкие и расслабляющие как молодое вино, другие терпкие и крепкие как уксус. Это только образы, бессмыслица, что молодое вино служило наградой победителю.

Важно, что в Сикионе Адрасту посвящали песни, которые лишь официально были перенесены на Диониса. Это ведь не были сатирические драмы: что общего у Адраста с сатирами? То были именно мистерии.

---

1 Цитата приведена в прямом переводе с греческого А.Н. Егунова.– *Прим. редактора.*

2 Цель (*греч.*).

3 Комедия (*греч.*).

4 Трагедия (*греч.*).

Существовала ли поэтическая форма, в которой, как в зародыше, содержались и трагедия, и сатирическая драма, и комедия?

Следует ли рассматривать сатирическую драму как предшественницу трагедии и комедии?

Не является ли рождение трагедии из дифирамба ложным выводом из действительного факта развития драмы из дифирамба во времена Тимофея и т.д.? Может быть, отсюда и возникла ложная этимология *τράγων ᾠδή*?[1] Важен толчок, который дали, видимо, мистерии. Священнодействие с театральными эффектами в замкнутом помещении, при свете, с эффектами освещения. Вероятно, драма возникла как *публичная* мистерия, как реакция на таинственность священников, в защиту демократии по воле верховной власти. Я думаю, эти публичные мистерии были введены тиранами и были оппозицией против священнических мистерий. Мы знаем, что Писистрат благоволил к Феспиду.

1 [68]

Древнейшие орга́ны Средневековья имели клавиши шириной в полботинка и заметные промежутки между ними; в действие клавиши приводились кулаками или локтями.

Противоположность одноголосому светскому пению и ученой музыке, которая знала только многоголосие. Аккомпанемент unisono[2] с голосом.

Хоровая музыка развивается вначале по правилам искусства. Но нигде нет согласования между текстом и музыкой. Все это справедливо применительно к нидерландцам. Абсолютное безразличие, даже ненависть к словам текста, которые искажается и так перепутываются, что теряют всякий смысл.

Очень оригинально боролись с недостатком выразительности: ноты окрашивали в цвета вещей, о которых шла речь, растения, поля, виноградники в зеленый цвет, свет и солнце в пурпур и т.д. Это была *литературная* музы-

---

1 «Козлиная песнь» (*греч.*).

2 Однозвучно (*лат.*).

ка, музыка для чтения. Чрезвычайно важно, что и развитие музыки пошло этим *неестественным* путем, так же как и немецкая драма.

Вопреки всем этим явлениям греки остаются несравненным образцом.

Кардинал Доменико Карпаника говорил папе Николаю V: «Когда вы поете все вместе, мне кажется, что передо мной мешок с маленькими поросятами, ибо я слышу страшный шум, визги и крики, но не могу различить ни одного ясно артикулированного звука».

1 [69]

Мысль о происхождении из комедии мне, на удивление, чужда: ведь говорит же об этом название. Во всяком случае дифирамб и фаллические песни должны различаться.

И что комедия была затем снова восстановлена по официальному произволу? Разве это не *μυθοποιία*[1]?

τραγῳδία[2] представляла собой вначале, должно быть, поющую группу в костюмах.

Фаллическое действо — процессия, движущаяся с песнями и шутками. Значит, с самого начала присутствовал диалог при меняющейся обстановке и все новыми поводами для веселья и насмешек очень личного свойства: масленичные шествия в масках, карнавал, бушующий в городе.

Не являются ли *ἐξάρχοντες τοῦ διθυράμβου*[3] теми, кому предназначалось объяснить целое, поющую группу? Например, в еврипидовском прологе? Или последний лишь ошибочно называется архаическим прологом? Думаю, так. Почему элементы представления соединились только с дифирамбом, а не с пэаном и т.п.?

1 [70]

Греческая трагедия отличается весьма умеренной фантазией: не от недостатка последней, как это доказывает комедия, а, исходя из сознательного принципа. Противоположностью этому является английская трагедия с ее

---

1 Мифотворчество (*греч.*).

2 Трагедия (*греч.*).

3 Зачинатели дифирамбов (*греч.*).

фантастическим реализмом, она намного моложе, чувственнее, в ней больше дионисийства, опьяненности мечтой.

Религиозный хоровой танец с его анданте ограничивал фантазию греческого трагика: живые картины по образцу нарисованных на стенах храма.

К живым картинам музыки, длящимся: это обусловливает ход развития и патетическое чувство в andante[1]. Еврипид подчеркнуто не хочет увлекать новизной материала, ошеломляющими поворотами сюжета, но патетическими сценами, которые он извлекает из скудной фабулы. Прежде всего он хочет наставлять слушателя посредством пролога, моделирующего действие, для того, чтобы слушатель не сидел с ложными предположениями.

1 [71]

Очень важно, что драма не произошла непосредственно из эпоса так, как это имеет место в английской, немецкой, французской драме, но из музыкально-лирической эпики. Вспомним Pythios Nomos Сакада: к тому, что представляла здесь музыка, присоединялись картины. Разумеется, брались известные сюжеты, с тем, чтобы оставалось не так много рассказывать, а лишь оправдать чистое излияние чувств. Мне кажется, что комедия имеет существенно другое происхождение: под ее влиянием трагедия включает в себя диалогически-диалектический элемент.

1 [72]

К deus ex machina[2]. В монархических государствах в роли deus ex machina драматического представления, видимо, часто выступал государь, в Афинах—никогда. Греческие цари могут одни только правильно понимать трагизм жизни, потому что они стоят достаточно высоко над нею, потому персы играют при дворе Дария-Ксеркса.

1 [73]

Благородные молодые люди на английской сцене курили (1616—год смерти Шекспира): их кресла стояли на

---

1 Легком, плавном ритме (*ит.*).

2 Бог из машины (*лат.*).

сцене. Флетчер жалуется.—Спектакли игрались во второй половине дня, сословие, игравшее в бридж, обедало в 11 часов, ужинало в 6, спектакль приходился на это время.

1 [74]

Очевидно, Шекспир был недостаточно понят своими современниками. Это доказывают пристрастия публики, пародирование его вещей и т. д.

1 [75]

Разрешение коллизии перед королевским троном как высшей судебной инстанцией, очень часто в английской комедии, своего рода deus ex machina.

1 [76]

Важные отличия *греческого театра*: представления были периодическими—с большими промежутками времени; зрители рассаживались не по рангу; все в целом было созвучно и гармонировало с народной религией, со священным служением; поэт не рассчитывал на денежное вознаграждение; слушателями были мужчины: судьями—мужчины старшего возраста; добропорядочные женщины не допускались; играли всегда на природе; время представления—светлый день; небольшое количество актеров, которые исполняли много ролей и должны были иметь время для отдыха; маски, отсутствие индивидуальных черт: колоссальные размеры, отсюда много пластических подолгу неподвижных сцен; медленный ритм; преобладание andante. Во всем дух народного театра.

1 [77]

Страсти Христовы на дорогах к местам паломничества. Если представить их в движении, а зрителей неподвижными, то это форма, подготовлявшая драму.

1 [78]

Я постоянно возвращаюсь к мысли, что Еврипид хотел в преувеличенном виде выставить на белый свет крайности народных верований, особенно в «Вакханках». Он предостерегает от веры в мифы, показывает, напр.

Афродиту, которая губит чистого юношу, Геру и Ирис, превращающих Геракла в безумца, который душит жену и ребенка. Разве не ироничен такой стих в «Вакханках»:

«Все, чему учили нас благочестивые отцы
Все, что священно с давних пор, не разрушить умничаньем
Хотя бы и высшего человеческого ума»?

1 [79]

Бернгарди называет Еврипида рупором и описателем нравов охлократии, его поэзию — почтительным ей памятником.

О. Мюллер замечает, что Еврипид уже не воспринимает миф как основу и предсказание настоящего, а пользуется им лишь для того, чтобы понравиться афинянам, восхваляя их национальных героев и позоря героев, им враждебных.

1 [80]

Быстрота развития трагедии: на глазах королевы Елизаветы Английской, т.е. за годы ее правления, поднялась от марионеток до высочайших вершин.

Французский средневековый театр, мистерии духовного и светского содержания вымирают вместе с диалектом. Расцвет немецкого масленичного фарса приходится на XVI столетие. Он живет еще и в XVI-м и умирает в боях за Реформацию. Та и другая литературы диалогичны: они цвели без последствий.

Испанский театр, берущий свое начало в Португалии XVI века, переходит через Андалузию в Кастилию, где и развивается, начав с малого, почти одновременно с английской сценой. Он развивается непрерывно, переживает расцвет на протяжении всего XVII века и только в начале XVIII-го умирает от истощения. Его жизнь длилась почти 200 лет.

Старый английский театр возвышается в середине XVI века и достигает апогея с наступлением века XVII-го. Он умирает в середине этого века насильственной смертью в результате политической революции. Его расцвет длился менее 100 лет.

1 [81]

Важность *народного театра*. В Испании и Англии театр зарождается на народной основе и мало-помалу становится придворным. Во Франции средневековая народная драма вымерла вместе с диалектом. Корнель овладевает сценой путем учености и перенимает готовые формы из Испании. Несчастье заключается в том, что его театр был с самого начала придворным и никогда больше не обрел народной основы. Немецкий масленичный фарс был дискредитирован Реформацией, затем последовали изолированные попытки ученых вплоть до Лессинга. Затем влияние Шекспира. Благодаря ему немецкий театр не ограничился подражанием античности, которое сковывало первоначально восходивший к испанскому театр французов (благородство аттических театральных представлений).

Влияние *женщин*. На староанглийской сцене женские роли исполнялись мальчиками, и именно вследствие этого, первоначально мыслившегося как высоконравственный, обычая актерская игра все больше выходила за рамки приличий. Непристойные шутки Аристофана — лишь отдельные всплески дикого озорства по сравнению с безграничным имморализмом староанглийской театральной школы на последней стадии ее существования.

1 [82]

Винкельман говорит, что красота у древних — это язык, не рискующий быть выразительным.

1 [83]

Обаяние ужасного — «ужасающие грации»: явление, хорошо знакомое только древним.

1 [84]

Отчаяние с чертами фавна: напр. у Клейста, смотри прощальное письмо, или нарисованная Лессингом картина смерти ребенка вместе с матерью.

1 [85]

Философ, подобно измученному и смертельно усталому Эдипу, находит покой и мир только в роще фурий.

1 [86]

Шлегель называет поэзию Софокла священной рощей темных богинь судьбы, где зеленеют лавр, смоковница и виноградные лозы и непрестанно звучит пение соловья.

1 [87]

«Совершенство в искусстве и поэзии сравнимо с вершиной *крутой* горы, на которой поднятый груз не может удержаться долго, а сразу же неудержимо скатывается вниз по другому склону. Это происходит быстро и с легкостью, смотреть на это скорее приятно, ибо груз следует своей естественной склонности, тогда как затрудненный подъем к вершине вызывает у наблюдателя тяжелое чувство».

1 [88]

Платон обвиняет трагических поэтов в том, что они предают человека во власть страстей и представляют его слишком изнеженным, вкладывая в уста своих героев бесконечные жалобы.

1 [89]

«Еврипид позволяет себе доверительное обращение с богами».

1 [90]

Лессинг о прологах: Еврипид полагается на эффектность ситуаций и не рассчитывает на напряжение, вызываемое любопытством. — Шлегель говорит, что этот способ напоминает о старых картинах, где фигуры людей снабжались надписями, пририсованными к их ртам. Очень несправедливо: историческая картина не производит впечатления до тех пор, пока мы не поставим персонажей в связь с действием: этого можно требовать от картин, но не от преходящих спектаклей, ибо пока мы вычисляем, мы не наслаждаемся.

По Шлегелю, dei ex machina возвышались над людьми только благодаря подъемному механизму.

1 [91]

II. Комик Филемон говорит: «Если бы мертвые, действительно что-нибудь чувствовали, как полагают некоторые, то я велел бы себя повесить, чтобы увидеть Еврипида».

1 [92]

Необычайная отвага Еврипида в том, что он провозглашает свободу от *дельфийского оракула.* Несмотря на это, оракул объявляет его почти столь же мудрым, что и Сократ.

1 [93]

II. Аристофан говорит: «О, жизнь и Менандр, кто из вас двоих подражал другому?»

1 [94]

Лессинг говорит: весьма отвратительное зрелище представляет собой паук, пожирающий другого паука (два критика, стремящихся уничтожить друг друга).

1 [95]

Шлегель говорит, что страх перед смешным, это совесть французских трагиков. А совесть трогательной обывательской пьесы у греков—это страх перед ужасным.

1 [96]

О риторике у Еврипида: «Условное достоинство есть панцирь, который препятствует тому, чтобы боль проникала в глубину души. Герои французской трагедии напоминают королей на старофранцузских гравюрах, которые ложатся спать в мантии, короне и со скипетром».

1 [97]

Шлегель находит, что недостаточно подчеркнута «святость момента». В древней трагедии этому служили лирические партии.

1 [98]

Каждый герой и каждая героиня таскают за собой доверенное лицо как прислуживающего камергера.

1 [99]

Ко многим еврипидовским прологам относится то, что Шолье сказал о Радамисте Кребийона: «пьеса была бы абсолютно понятна, если бы не было экспозиции».

1 [100]

Трагедия Еврипида построена, подобно французской, на отвлеченном понятии. Шлегель: «они требовали трагического величия и достоинства, трагических ситуаций, страстей и пафоса в совершенно обнаженном и чистом виде, без всяких чужеродных примесей».

1 [101]

Еврипид рассуждал так: предпосылки для понимания каждый должен иметь заранее, чтобы живо сочувствовать увиденному. Если приходится медленно выводить и сводить смысловые моменты, то за этим занятием будет потеряно чувство, и что еще хуже, зритель может понять пьесу неправильно. Вот зачем нужен пролог.

1 [102]

Чем заполнялись во французской драме лакуны, образовавшиеся на месте лирических пассажей? Интригой.

1 [103]

Глупое учение о поэтической справедливости присуще буржуазной семейной драме, отображающей жизнь филистера: для трагедии это смерть.

1 [104]

Обычай, чтобы благородные зрители сидели на сцене по обе стороны от актеров, оставляя им пространство в десять шагов. В угоду этому «хору» не меняли декорации! Все театральные эффекты требуют дистанции: так они были невозможны. Задача была в том, чтобы картину, написанную маслом, заставить воздействовать на зрителя, который рассматривает ее под микроскопом. Сцена становится буквально приемной.

1 [105]

Дух, являющийся во время обеда, делается смешным. Блистательный образ Шлегеля: гомеровский эпос в поэзии — то же, что не до конца высеченная скульптура, трагедия — то же, что отдельная скульптурная группа. — Барельеф безграничен, его можно продолжать вперед и назад, из-за чего древние охотнее всего изображали на нем предметы, уводящие в бесконечность, процессии с жертвоприношениями, танцы, ряд поединков и т.д. По этой же причине они наносили барельефы на круглые поверхности, на вазы, фризы ротонды, чтобы оба конца скрывались закруглением и по мере нашего движения одно появлялось, а другое исчезало. Чтение гомеровских песней очень похоже на такой обход, поскольку оно заставляет задерживаться на том, что показывается в данный момент, а предшествующее и последующее заставляет исчезнуть.

1 [106]

II. У Сократа *наивный рационализм в этике.* Все должно быть сознательным, чтобы быть этическим.

II. Еврипид — поэт этого наивного рационализма. Враг всего инстинктивного, он ищет преднамеренное и сознательное. Люди — это то, что они говорят, не больше.

II. Фигуры Софокла и Эсхила намного глубже и больше, чем их слова: они невнятно *лепечут* о себе и своих делах

II. Еврипид создает образы, которые возникают по его воле *анатомически*: в них нет ничего потаенного.

II. Сократ в этике то же, что Демокрит в физике: восторженная душевная узость, исполненная энтузиазма поверхностность, причем суждения об узости и поверхности высказывают наследники-немцы, которые инстинктивно богаче и сильнее чем наследники-эллины: фанатик познания.

II. Еврипид — первый драматург, сознательно следующий эстетическим нормам.

II. Мифология Еврипида как идеалистическая проекция этического рационализма.

II. Еврипид научился у Сократа *отдельности* индивида.

1 [107]

I. Хор в трагедии: публичность всего происходящего: все обсуждается на улице.

I. Необходимость выдумать группу мужчин или женщин, тесно связанных с действующими лицами. Не идеальные зрители, а лирико-музыкальный резонатор драмы, т.е. *участники* действия

I. Следует искать частые поводы к порывам *массового чувства*, преимущественно молитвенные настроения.

I. Религиозное происхождение и отправление культа определяли содержание хоровых песней. Сатиры первыми трансформировались в серьезные, невакхические фигуры. Трагически-серьезное ведет свое происхождение из хора. Трагедии *углубляют* всю гомеровскую олимпийски светлую народную мифологию. В противоположность времени Эсхила, сентиментальной эпохе, циклически-гомеровское время наивно.

I. Прототипами великих трагических фигур служили великие мужи современности: герои Эсхила имеют родство с Гераклитом.

1 [108]

Этическая философия трагических поэтов: как она соотносится с этикой признанных философов? Внешне совсем никак (за исключением Еврипида), поэзия и философия были разделены. Этика относилась к первой; потому она была частью педагогики.

II. Философская драма Платона не относится ни к трагедии, ни к комедии: отсутствуют хор, музыкальное, религиозное в мотивах. Скорее она близка к эпосу и к школе Гомера. Это — античный роман. Прежде всего предназначенный не для представления, а только для чтения: это рапсодия. Литературная драма.

1 [109]

Трилогия.

В эпоху расцвета существовал обычай, по которому на Великих Дионисиях (на главном празднике трагических представлений) каждый трагик предоставлял четыре

драмы, три трагедии и сатировскую драму, тогда как комедийные поэты выступали только с одной. Такие списки сохранились во множестве: за исключением Софокла. У Еврипида пьесы не связаны, Зато без исключения — у Эсхила, Орестея. Создание тетралогии. Значит, Эсхил выбрал мифологический материал, разделил его на четыре части, три картины, окрашенные в серьезно-трагические тона, одна выявляет веселую сторону того же материала. Драматическое движение создается последовательностью драм: три акта. Сатировская драма — требования дионисийского культа.

1 [110]

Размышления о древности.

Эстетика Аристотеля.
Исследования древности.
Об эстетике трагиков I, II.
Личность Гомера.
Пессимизм в древности.
Греческая лирика.
Демокрит.
Гераклит.
Пифагор
Эмпедокл.
Сократ.

Кровная месть.
Идея рода.
Самоубийство.
Общение и одиночество.
Ремесло и искусство.
Дружба.
Мифология Гесиода.
Философы как художники.

1 [111]

Филология настоящего и будущего.
История литературы в древности.
Гомеровский вопрос.
Музыкальная драма.

Сократ и драма.
Эстетика Аристотеля.
Пессимизм.
К эстетике музыки.
Эллинизм, сконструированный априори.

1 [112]
1870
Апрель — Philologus: Demokritea[1].
Февраль — Флекайзен: Фрагменты Алкидаманта. Текст.
Март — Рейнский музей: О форме состязания.
Май и т.д. осенью: Доклад: Гесиод-Гомер, состязание.

1 [113]
Demokritea.
Laertiana[2].
} 30 страниц

1 [114]
Состояние подавленного *идеализма* 1869. Осознание этого в Рождество в Трибшене

1 О Демокрите (*лат.*).
2 О Диогене Лаэртском (*лат.*).

2. Зима 1869–1870– весна 1870

2 [1]

Христианство, первоначально дело таланта, должно было демократизироваться. Длительная борьба за то, чтобы стать мировой религией, ценой того, что все глубокое, эзотерическое, доступное одинокому таланту, было исключено. – Благодаря этому снова нашлось место оптимизму, без которого не может продержаться ни одна мировая религия. Purgatorio[1] и *κατάστασις*[2] стали его результатами.

2 [2]

certamen Hesiodi et Homeri.
Гомеровский вопрос.
Гесиодовский вопрос.
Демокрит и доплатоники.
Сократ и трагедия.
Понятие дружбы.
Музыка и культ.
Христианская религия как этическая демократия.
Платоновский вопрос.
Эстетика Аристотеля.
Дельфы как кузница государственной религии.
Культ Вакха и поход Александра.
Государство Платона (Крит как государство музыки).

2 [3]

Демократия как побеждающий и борющийся против инстинктов рационализм: инстинкт *пожирает* сам себя.

---

1 Чистилище (*ит.*).

2 Установление; устроение (*греч.*).

3 Состязание Гесиода и Гомера (*лат.*).

2 [4]

Введение. «Учитель». (Германский принцип).
Рабство как нечто инстинктивное в эллинизме.
Идеализация полового инстинкта у Платона.
Александрийство римской поэзии.
Египтствующий эллинизм.

2 [5]

Христианство как *не-мистическая* религия откровения одержало победу над миром, совершенно проникшимся мистицизмом. Колоссальное влияние науки: для *θεωρητικός* вначале необходимо было сформировать *образ жизни*: в первой Греции это было невозможно.

2 [6]

Эллинистические *иллюзии* как необходимые и целительные для эллинизма защитные механизмы инстинкта.

После персидских войн греческий мир должен был погибнуть. Эти войны были следствием сильного и в основе своей неэллинского идеализма. Базовый элемент, горячо и пламенно любимое малое государство, которое самоутверждается в единоборстве с другими, был в этой войне преодолен прежде всего этически. До того существовала только Троянская война. После — походы Александра.

Легенда эллинизировала троянцев: та война оказывалась соперничеством *эллинских* богов.

Вершина философии у элеатов и Эмпедокла.

«Воля» эллинства была сломлена войной с персами: интеллект становится экстравагантным и заносчивым.

2 [7]

Размышления о древности.

1. Гомер и классическая филология.
2. Гомер как участник агона.
3. Греческая музыкальная драма.
4. Сократ и трагедия.
5. Демокрит.

---

1 Созерцающего, размышляющего (*греч.*).

2 [8]

Зима 1870–71	6 докладов.
Лето 1870	один доклад.
Зима 71–72	6 докладов.
Лето 1871	2 доклада.
Лето 1872	2 доклада.
Всего	17 докладов

Итак, «Размышления» могут быть закончены осенью 1872 года.

Зимой они должны появиться в печати.

Осенью 70 должен выйти Гомер как агонист.

Осенью 71 Диоген Лаэртский.

Осенью 72 Размышления.

2 [9]

Музыкальная драма в Древней Греции.

Сократ и греческая трагедия.

2 [10]

Музыка — это язык, который способен к бесконечному означиванию.

Язык толкует только посредством понятий, т.е. общее чувство возникает посредством мысли. Это его ограничивает.

Это верно только для объективного письменного языка, язык устный звучит: и интервалы, ритмы, темп речи, сила звучания и интонационные ударения — все это символично по отношению к выражаемому содержанию чувства. Все это в то же время свойственно музыке. Однако основная масса чувств выражается не словами. И слово также только намекает: это поверхность слегка волнующегося моря, в глубине которого — буря. Здесь граница словесной драмы. Неспособность выразить соседствующее.

Колоссальный процесс устаревания в музыке: всё символическое можно воспроизвести подражательно и тем самым умертвить: непрерывное развитие <музыкальной — *ред.*> «фразы».

В этой связи музыка — одно из самых эфемерных искусств, она даже чем-то напоминает искусство мимов.

Только у мастеров жизнь чувства намного предвосхищает время. Развитие непонятных иероглифов до состояния фразы.

Поэзия часто встречается с музыкой на одном пути: либо, когда она ищет самых тонких понятий, в семантическом поле которых почти исчезает грубо-материальное, свойственное понятию———

2 [11]

Слово и музыка в опере. Слова должны истолковывать для нас музыку, а музыка выражает душу происходящего. Слова—это самые неудовлетворительные знаки.

Драма пробуждает в нас *фантазию воли*, стремление выразить то, что кажется бессмысленным; эпос пробуждает фантазию интеллекта, особенно глаза.

Прочитанная драма не в силах возбудить фантазию воли, сделать ее продуктивной, потому что она слишком стимулирует фантазию созерцания.

В лирике мы не выступаем из самих себя: но мы чувствуем побуждение к продуцированию собственных душевных настроений, чаще всего посредством *ἀνάμνησις*[1].

2 [12]

Лессинг как *идеальный ученый, Гердер—идеальный дилетант.*

2 [13]

У кого нет больше мужества переживать чудеса, тот—пусть обратится в протестантское общество—ultima ratio rationis[2]—

2 [14]

В музыке, таком искусстве, где инстинкт хозяйничает особенно властно, чуть ли не каждый день можно видеть, как кто-то один накладывает вето на музыкантов и музыкальные произведения там, где наталкивается в них на свой предел (вар.: для него пролегает граница) понятого и непонятного. Нас покинули бы все музы, если бы им

---

1 Припоминания (*греч.*).

2 Последний довод разума (*лат.*).

пришлось спрашивать нашего разрешения, но они приходят добровольно, благорасположенные и утешительные, не разучившиеся еще тому могучему языку, на котором они в иную пору обращались к беотийским крестьянам: эй, вы, пастухи полей, ленивый, отвратительный, прожорливый сброд!

2 [15]

Тот же инстинкт, который находил удовлетворение в восприятии эпоса, проявился позднее по отношению к драме. Тем самым драма оказывается совершенной формой эпоса. Реализацией картины, которая до этого существовала лишь в воображении:

1. Опера, созданная благодаря искусственному заимствованию из прошлого, препятствует закономерному становлению музыкальной драмы, потому что отвлекает силы на себя.
2. Драматическое начало возникает из сильного влечения, из веры в невозможное, в чудо. Это более высокая ступень чувства, чем в эпосе, наследницей которого и становится драма. С рождением драмы эпос умер, ибо пережил сам себя.
3. Поскольку драма не занимает фантазию так полно, как эпос, слушателю драмы легче перенести свою самость в чужое: самозабвение является условием для обоих родов поэзии, в одном случае оно вызывается усиленным действием фантазии, в другом – усиленным действием чувства. Драма вызывает продуктивность воли, эпос – продуктивность созерцания. Сравни впечатления от рассказа о самоубийце и от личного присутствия при самоубийстве.

2 [16]

Общепринятое разделение на натуры творческие и критические – иллюзия, но весьма внятная и популярная среди умов не самого высокого уровня.

Это хорошо показывает, насколько важным и определяющим является для нас, людей поздней эпохи, любое свидетельство, проясняющее личные отношения друг

к другу больших художников и мыслителей. В них действует прежде всего никогда не обманывающая мудрость инстинкта, с помощью которой они открывают подлинное и великое как нечто родственное им самим, пусть даже оно скрыто под неприметной оболочкой, пусть удалено во времени и пространстве. Волшебной палочкой этого инстинкта указывают они на темные провалы прошлого, где залегают сокровища, той же волшебной палочкой они превращают в черные уголья то, что современность считает золотом. Маленькая община этих гениев, рассеянных по всем столетиям и все же хранящих друг другу верность, предводительствует безжалостно твердому олигархическому воинству, против которого нет иной защиты, кроме как временный самообман с помощью иллюзий. Но не будь этой иллюзии, и те упоминавшиеся уже умы среднего и нижнего миров не смогли бы вынести тяжести существования. Для них этот самообман – опьяняющий волшебный напиток, который они принимают, чтобы выжить. Если бы его сила вдруг иссякла, они бы тотчас же рухнули вниз с лестницы, за ступени которой они пугливо держатся. В этом сновидческом состоянии видятся им верхние ступени лестницы и гении, там стоящие. Но ослепленному иллюзией кажется, что они не так уж не далеки, что он видит темные пятна на их ликах, выражение низменных страстей в их чертах, что они завистливы и в постоянном раздоре друг с другом.

Таковы фундаментальные свойства историко-литературного исследования. Суждения, дошедшие до нас из древности, либо конгениальны, либо нет, в последнем случае они определяются как искажающие, обезличивающие либо как панегирические, микрологические, враждебные и т. д.

И здесь я сразу же хочу спросить: То, что скрывает от нас символический рассказ о *состязающемся Гомере*, – порождение ли это иллюзии или бесконечно ценное свидетельство одного великого гения о другом? Гомер, который – – –

2 [17]

Унижая гения морально, они больше не чувствуют себя ослепленными его интеллектом, он кажется им доступнее.

NB. Необходимо яснее описать иллюзию: ее значение в истории литературы, связанное с ней стремление окрашивать все сверкающее в темные тона.

2 [18]

Умение не отчаиваться перед лицом общественного мнения есть свидетельство *этического* гения: это вообще не эстетическое суждение, потому что Гомер и Гесиод — только имена для художественного *материала*, они не обозначают формальных особенностей.

Только на вершине царит мир: в серединном царстве духа все сталкивается друг с другом в самой ожесточенной борьбе.

2 [19]

Все половинчатое, слабосильное, хромающее эти деспоты безжалостно давят. Нет большего деспотизма, чем тот, что господствует в царстве духа. От них только одно спасение — слепота, иллюзия одиночки. Предаваясь иллюзии, ослепленный ею не видит пропасти.

В его глазах остается лишь счастливое ослепление.

Это предрассудок, будто бы господство великих существует по праву, предоставленному им суверенной массой. Они призвали себя сами, как те семеро мудрецов древности, утвердившие свое право тем, что каждый передавал другому почетную золотую чашу и признавал за ним звание мудрейшего из смертных, пока круг не замкнулся в силу всеобщего закона: чтобы распознать мудрого, надо быть мудрым.

2 [20]

Великие гении непостижимы для обыкновенных человеконасекомых и абсолютно для них непредсказуемы. Если, несмотря на это, все же постепенно пробивает себе дорогу их правильная оценка, то лишь благодаря тем родственным душам, которые их поняли. Вся сумма эстетических суждений восходит к великим гениям: основных типов всегда немного. Потому-то так важно отношение гениев друг к другу. Их оценка подкреплена более сильным инстинктом и более глубокой сознательной способностью понимания.

Древние тщательно хранили такие суждения.

2 [21]

Не было бы ничего удивительного, если бы какой-нибудь грамматик выдумал встречу Гесиода и Гомера.

2 [22]

Непоколебимое и никогда не исчезавшее почитание Гомера греками древнейших времен – большая загадка (*если* это вообще имело место). Но единовластие Илиады и Одиссеи было признано лишь позднее, очевидно сочинителями киклических поэм. Это лучше всего показывает, какое *высокое* место они занимают.

Безусловное почитание Гомера у греков (даже в лучшие времена) – чистый инстинкт. Каким же виделся им этот гомеровский мир?

Поразительно! Сразу же на пороге греческой литературы стоит ее высший шедевр.

2 [23]

Тот, кто соглашается с общей оценкой великих художников и мыслителей, кто видит, что верные суждения о них являются достоянием всего образованного слоя общества, и не может не удивляться их распространенности, по зрелому размышлению придет не к более благоприятному мнению о вкусах vulgus[1], а к пониманию того, что источником верных суждений были те самые великие гении, об оценке которых идет речь. Тот факт, что верные понятия, закрепленные ими письменно или высказанные в устном общении, получают затем распространение, объясняется участием в этом тщеславия, душевной аффектации, нередко также и возникающей позднее рабской страсти к почитанию и т. д. Одинокие голоса этих мыслителей и художников заглушают шум мировой истории, как бы громко и беспокойно ни вела она себя с ее войнами и событиями государственного значения. Голоса эти пробиваются несмотря на то, что ограниченные головы, которые задают тон, поднимают вокруг каждого гения яростный скандал, несмот-

1 Толпы (*лат.*).

ря на то, что суждениям его противостоят бесчисленные глупости и извращения, громогласно требующие признания и уважения своих прав; они пробиваются неуклонно и неколебимо, подобно звукам органа, пронзающим сумятицу других голосов, чтобы под конец победоносно утвердить свое величие. Господствующая эстетика любой относительно развитой культурной эпохи, поскольку она опирается на суждения и ценности, выраженные в великих шедеврах, есть не что иное, как догматически изложенное и систематизированное собрание высказываний, принадлежащих умам способным формулировать суждения,— творцам тех же самых шедевров. Как таковая она однако никогда не завершена и всегда подлежит пересмотру, усовершенствованию силами последующих гениев.

2 [24]

Всякому творчеству свойственно нечто темное, стихийное. На глаза самосознания надета повязка. Гомер слеп. Это относится и к самым рефлектирующим эпохам. О *сознательной* эстетике эпохи Гомера едва ли возможно составить себе достаточно наивное представление. Там всё было инстинктом. Слушатели были еще менее способны к рефлексии. Как дети, слушающие сказку, они оценивали певцов по степени увлекательности материала. Но сам певец стоял для них на заднем плане, интерес возбуждал материал. Разграничение своего и чужого у певцов этой эпохи еще не сформировалось.

Все мнения по гомеровскому вопросу, которые исходят из поэтического гения Гомера, дают ему неверное объяснение.

Характер материала, выраженный в старинной легенде об агоне:

Точка зрения Велькера — ἀναχρονισμός,

Гофмановский «поэт» не нужен.

2 [25]

Нет никакого смысла говорить о соединении драмы, лирики и эпоса в древней героической песне. Ибо за дра-

---

1 Анахронизм (*греч.*).

матическое здесь принимают трагическое, в то время как собственно драматическое есть лишь *мимическое.*

Потрясающий финал, φόβος[1] и ἔλεος[2] не имеют вообще ничего общего с драмой: им присуща трагедия, поскольку она *не* есть драма. Такой финал может иметь любая история: но скорее всего музыкальная лирика. Если медленное и плавное развертывание картины за картиной — дело эпоса, то в качестве произведения искусства он вообще стоит выше. Всякое искусство требует «выходить из себя», требует ἔκστασις[3]; отсюда следующий шаг ведет к драме, поскольку мы *не* возвращаемся в себя, но вступаем в чужое бытие, в ἔκστασις; поскольку мы ведем себя как околдованные. Отсюда глубокое удивление от драмы: почва уходит из под ног, вера в нерасщепляемость индивида.

Так же и в лирике мы удивляемся тому, что заново ощущаем наши собственные чувства, получаем их отраженными от других индивидов.

2 [26]

Возникновение основных законов драмы должно быть объяснено.

Большие сцены, что-либо изображавшие, уже были *драмой.*

Эпос хочет, чтобы картины вставали у нас перед глазами.

Драма, которая дает картины сразу же в движении —

чего я хочу, когда рассматриваю серию картинок в книге? Я хочу их понять.

Итак, наоборот: я понимаю эпического рассказчика и получаю в свои руки одно понятие за другим: теперь я помогаю себе, прибегая к фантазии, схватываю все вместе и имею картину. Этим я достиг цели: я понимаю картину, потому что создал ее сам.

Смотря драму, я исхожу из картины. Если теперь я начну соображать, что означает то-то и то-то, я не полу-

---

1 Страх (*греч.*).

2 Жалость (*греч.*).

3 Исступление (букв.: смещение, перемещение) (*греч.*).

чу никакого удовольствия. Это должно быть «само собою разумеющимся».

2 [27]

Должно быть, есть люди, которые вначале читают предисловие, прежде чем приступить к книге, при этом они не берут на себя обязательства ее читать. Есть, должно быть, другие, кто принципиально читает только предисловия. Они едва ли хотят чему-либо научиться, но чужие личности, особенно в пустопорожних, зазывающих и широковещательных предисловиях, вызывают у них любопытство, как и вообще жадный интерес к личному часто и среди *φιλολόγοις*[1] бывает причиной всей их *φιλολογία*[2].

Для того, чтобы первый тип знал, как я их ценю, а последний, как я их презираю, отныне в предисловии обо мне вообще не будет речи.

2 [28]

Древнейшие поэты.
Древние философы.
– – –

2 [29]

К истории поэтов и философов Греции. Орфики.

Гомер и Гесиод.
Demokritea.

2 [30]

О *διαδοχαί*[3]. Гражданская позиция философов. Позиция поэтов.

Индогерманская эстетика: драма относительно лирики и эпоса.

Лаэрций.

Свида и Гесихий.

---

1 Филологов (*греч.*).
2 Филологии (*греч.*).
3 Преемниках (*греч.*).

2 [31]

Введение. История развития *эстетических* воззрений у греков.

В связи с этим развитие представлений о древних эпических поэтах.

Аполлоническое развивается, становясь учением. Гесиод относится к Гомеру, как Сократ к трагедии.

3. Зима 1869–70 – весна 1870

3 [1]

Мы, к сожалению, привыкли наслаждаться искусствами по отдельности; какая это глупость, яснее всего видно в картинной галерее или на так называемых концертах. При таком ошибочном и печальном опыте современной абсолютизации искусств исчезает всякое организующее начало, благодаря которому искусства соединяются и образуют единство. Последним явлением такого рода были, видимо, великие итальянские *trionfi*[1], в настоящее время античная музыкальная драма имеет свое бледное подобие лишь в соединяющем различные формы искусства богослужении католической церкви.

Так, античная драма – это великое произведение музыкального искусства; но музыкой не наслаждались тогда абсолютно, а всегда только в сочетании с культом, архитектоникой, пластикой и поэзией. Коротко говоря, это была музыка по случаю, связующий диалог и предоставлял случай, а именно для музыкальных пьес, из которых каждая сохраняла свой ясно выраженный случайный характер.

Единство целого первоначально, на ранних стадиях искусства, никогда не было целью. Чем отличаются мистерии и моралите от греческих дифирамбов? Первые с самого начала были действом. Слово имеет лишь поддерживающую функцию и все больше утверждается в своих правах. Последние представляли собой изначально группы костюмированных певцов. Фантазия, формирующая наглядные образы, возбуждается в первую очередь словом, действие играет лишь роль дополнения. Искусство слушать и способность этим наслаждаться были сформированы у греков эпическими рапсодами и получили дальней-

---

1 Триумфы (*ит.*).

шее развитие благодаря мелической поэзии. С другой стороны, воспроизводящая фантазия была у них намного живее и деятельнее, она мало нуждалась в наглядном действии. Напротив, избыток внутреннего чувства у германцев приводил к тому, что они меньше нуждались в наглядном изображении чувства во внешнем пространстве. Греки любили, чтобы древняя трагедия концентрировалась вокруг них, германцы хотели выхода из себя и рассеяния. Мистерии и моралите были, несмотря на их темы, намного более светскими, можно было приходить и уходить, о начале и конце речь не шла, никто не желал целого, никто не стремился к его созданию: напротив, у греков важна была религиозная настроенность, быть зрителем означало служение, в конце следовало восхваление богов, которого необходимо было дождаться.

Иногда чувствуешь искушение, соблазн, расположить сцены рядом друг с другом как на картине и анализировать это целое с точки зрения его композиции. Это означало бы смешивать принципы различных искусств, поскольку предполагает перенесение законов рядоположенности на последовательность. Требование единства драмы есть требование нетерпеливой воли, которая не хочет спокойно созерцать, а хочет не встречая препятствий нестись прямой дорогой к концу.

3 [2]

Действие проникло в трагедию только вместе с диалогом. Это показывает, насколько целью этого рода искусства изначально был не *δρᾶν*[1], а *πάθος*[2]. Первоначально трагедия была ничем иным, как объективированной лирикой, т. е. песней, исполняемой от имени определенных мифологических существ, а потому и в соответствующем костюме. Вначале костюмированные певцы сами указывали на причину своего лирического настроения, позднее появлялось особое лицо и рассказывало о главных событиях. Рассказ о любом важном событии сопровождался лирическим взрывом. Это особое лицо также выступало в кос-

---

1 Действие (*греч.*).

2 Эмоциональное воздействие (*греч.*).

тюме и мыслилось как предводитель хора, как бог, повествующий о своих деяниях. Итак, в своих началах греческая драма — это предназначенный для хора песенный цикл, где песни связаны рассказом. Греческая музыкальная драма предшествовала абсолютной музыке. Лирические музыкальные партии — —

3 [3]

Искусство как ликующий праздник воли — вот сильнейший соблазн в жизни. Наука также стоит под знаком инстинкта жизни: мир достоин того, чтобы быть познанным; триумфы познания ищут опору в жизни. История является главным местом научных оргий, ибо она есть неисчерпаемое, вневременное, бесконечное.

3 [4]

Представить соперничество между искусством и наукой в Греции. Состояние (греч. сл.) в его развитии. Название, к примеру: «Сократ и трагедия».

3 [5]

Самоубийство невозможно опровергнуть философски. Это единственное средство вырваться из-под власти господствующей в данное мгновение конфигурации воли. Почему непозволительно отбросить нечто такое, что в одно мгновение может быть разрушено случайным явлением природы? Холодный порыв ветра может стать смертельным. Разве каприз покончить со своей жизнью не является все же более рациональным, чем такой порыв ветра? Ведь то, что уничтожает жизнь, не есть абсолютная глупость.

Самозабвенная вера в мировой процесс — такая же глупость, как и индивидуальное отрицание воли, потому что первое есть лишь эвфемизм для процесса всечеловеческого, и от смерти человечества воля ничего не выигрывает. Человечество есть нечто столь же малое, как и индивид. — Пусть даже самоубийство всего лишь эксперимент! Почему бы нет!

К тому же природа позаботилась о том, чтобы на этот шаг решались не слишком многие и лишь совсем немногие

из чистого убеждения «Все тщетно!» — Природа опутывает нас со всех сторон: долг, благодарность, все это путы всемогущей воли, в которых она нас держит.

3 [6]

Сократизм есть непрерывное жертвоприношение древней трагедии.

Завершенность во всех ее стадиях в греческой поэзии.

Подлинный признак здоровья — это прекрасная смерть, эвтаназия: и в этом — характерная черта греческого искусства и поэтических жанров. Но смерть музыкальной драмы ужасна, у нее не осталось благородных потомков. Это указывает на слабость в ее существе. Потомки наследуют Еврипиду. Правильная оценка Еврипида должна показать нам, в чем слабость.

Вся комическая поэзия проникнута скорбью об утраченном. Распри по поводу достоинства поэтов: признание своего дилетантизма в противоположность высшему знанию. — Зритель вышел на сцену.

Поэзия была утеряна: ее искали. Посылали в подземный мир оголодавших эпигонов, чтобы собирать там крохи.

Трагическая гибель состоит в вырождении.

3 [7]

Против скудости мыслей и чувств *сравнительной* филологии, но также и классической филологии.

Базовая система воззрений и оценок в классической филологии (напр. гомеровский вопрос).

3 [8]

Мировоззрение гегелевской эпохи.

Мировоззрение классического периода.

Ученое сословие и общество.

Оптимизм государственных и экономических теорий.

Жизнь во имя государства и жизнь национального.

Космополитизм — это идеал, но для большинства — иллюзия.

3 [9]

Завести тетради:
1. По политике и истории
2. Этическое.
3. Эстетическое.
4. Биографическое.
5. По истории религии.
6. По метрике.
7. Гомеровский вопрос.
8. Греческая грамматика.
9. Латинская грамматика.
10. Платоновский вопрос.
11. До-платоновские философы.
12. Erga[1].
13. Oedipus rex[2].
14. Греческие историки.
15. Лирики.
16. Лукреций.
17. Гораций.
18. К Диогену Лаэрцию.

3 [10]

Совершенное знание губит действие. Да, но если оно относится к самому познанию, то губит самое себя. Невозможно пошевельнуть ни одним членом, если сначала хочешь постичь, что необходимо для движения членов. Совершенное знание *невозможно* и потому возможно действие. Познание – вечный двигатель: в любой момент, когда он включается, начинается бесконечность: вот почему до действия дело никогда не доходит. – Все это справедливо лишь по отношению к сознательному познанию. Как только я захочу определить последние причины вдоха, я умру, прежде чем его сделаю.

Любая наука, которая приписывает себе практическое значение, – это еще не наука, напр. национальная экономия.

---

1 Труды (от *греч.* ἔργα).

2 Эдип-царь (*лат.*).

3 [11]

Цель науки есть уничтожение мира. Впрочем, часто бывает, что ближайшее ее влияние такое же, как у малых доз опиума: повышение жизнеутверждающих сил. На такой стадии находимся мы теперь в политике.

Можно доказать, что в Греции процесс в малых масштабах уже осуществился: хотя значение этой греческой науки очень невелико.

Искусство имеет задачу уничтожить государство. И это уже произошло в Греции. Потом наука уничтожает и искусство (пришло кажется, время, чтобы государство и наука сошлись вместе, время софистов—наше время).

Не должно быть войн для того, чтобы снова и снова подстегиваемое чувство привязанности к государству наконец умерло.

3 [12]

Игра с опьянением: Аполлон как бог раскаяния.

Дионисийскому человеку казалось, что он околдован, он и окружение свое видел околдованным.

Художественные подпорки в виде масок (котурны) и декораций, то и другое не может обмануть как искусство иллюзии. Но когда мы хотя бы немного опьянены, мы верим в действительность, в заколдованный мир. То же относится к мимике, к танцевальным движениям: они инстинктивно лишь немного подражают действительности.

Произведение искусства идет навстречу опьянению, не требует высшей его степени, разряжает его.

Музыка не вполне оргиастична, но она опьяняет больше, чем искусство аполлоническое.

Хор—это не народ, но символ массы. (Теперь в дионисийское опьянение впадает только отдельный человек.)

Все в целом есть *разрядка* этих инстинктов: их наличие является условием.

3 [13]

Формирование символики тона: ощущение, вызываемое некоторыми звуками, закрепляется повторением. Текст действует здесь во многом заодно, напр.———

3 [14]

В гармонии воля заключена во многом, сплавленном в единое. При этом каждый тон по своему характеру *немного* распылен в сопровождающих обертонах: так и характер каждого отдельного существа есть *небольшое* отклонение от всеобщей сущности.

3 [15]

Язык возник из крика, сопровождаемого жестами: через тональность, силу звука. Ритм получает выражение сущности вещи через движения губ — сопроводительные представления, образ сущности, явление.

Бесконечно ущербная символика, выросшая в соответствии с незыблемыми законами природы: в выборе символа проявляется не свобода, но инстинкт.

Замеченный символ — это всегда понятие: мы понимаем то, что хотим обозначить и отличить от другого.

3 [16]

Крик и ответный крик: сила гармонии.

В песне, которая поется, естественный человек снова приспосабливает свои символы к полнозвучному тону, в то время как хранит он только символ явлений: воля, сущность вновь воплощаются *полнее* и *чувственнее*. В напряженном аффекте сущность открывается отчетливее, потому и символ, тон выступают яснее. Речитатив — это до известной степени возвращение к природе, всегда результат более высокого напряжения.

Но вот появляется новый элемент: порядок слов должен быть символом процесса. Ритмика, динамика, гармония снова становятся потенциально нужными.

Постепенно явления более высокого порядка подчиняют себе явления более низкого, т.е. необходимым становится выбор слов, расстановка слов. Начинается *поэзия*, полностью подчиненная музыке.

Два основных жанра: в зависимости от того, должны ли с их помощью быть выражены картины или чувства?

Речитатив — это не последовательность словесных звучаний, ибо звучание и тон слова очень относительны. Все дело в содержании: как звук относится к слову, так и мелодия к последовательности слов. Т. е. благодаря гар-

монии, динамике и ритмике возникло более широкое единство, которому подчинено слово.

Лирика и эпос: путь к чувству и к образу.

3 [17]

Если всякое *наслаждение* есть удовлетворение воли и стимул для нее, то что такое наслаждение цветом? Наслаждение тоном? Цвет и тон должны были стимулировать волю.

3 [18]

Гартман: стр. 200.

«Чувства и мысли поддаются *сообщению* лишь настолько, насколько они переводимы, если пренебречь и так крайне бедным языком жестов: ибо лишь поскольку чувства и мысли переводимы, их можно облечь в слова»

Так ли это в действительности?

Жест и *тон*!

Сообщенное наслаждение есть искусство.

Язык жестов — это язык общеизвестных символов, форм, выражающих рефлексивные движения. *Глаз* тотчас же узнает состояние, вызванное жестом.

Так обстоит дело с инстинктивными тонами. Слух сразу же узнает. Эти тона — символы.

3 [19]

Чувства — это устремления и представления бессознательного характера. Представление символизируется жестом, устремление тоном. Но устремление выражается либо в желании, либо в нежелании удовольствия, в их различных формах. Эти формы и есть то, что символизируется тоном.

Формы боли (внезапный испуг) стучащей, тянущей, вызывающей содрогания, колющей, режущей, кусающей, щекочущей.

Удовольствие и неудовольствие следует отличать от чувственного восприятия.

Удовольствие всегда *одно*,

Формы прерывания воли — ритмика.

Количество воли — динамика

Эссенция — гармония.

3 [20]

Подражательные движения: отображения.
Выражение лица и жест: предустановленные символы, прежде всего взгляд.
Усиление выражения и жеста тоном.
Усиление (удовольствия) до наслаждения: инстинкт красоты: удовольствие от определенной формы.
Что есть удовольствие от блестящего, от цвета?
Что есть удовольствие от тона?
Как возможно удовольствие от сочувствия?
Совместная жизнь – предпосылка всякого удовольствия: также и эстетического удовольствия от созерцания.
Ритмика воздействует уже *символически.*
Символ как перенесение вещи в совершенно иную, отличную сферу.
В музыке постоянно идет договорный процесс по поводу новой символики: со временем он становится *бессознательным.*

3 [21]

В дионисийской музыке и лирике человек хочет выразить себя как родовое существо. На то, что он перестает быть индивидуальным человеком, *символически* указывают стайки сатиров; он становится человеком природы среди людей природы. Он говорит теперь на языке мимики (символики) и подражает общечеловеческому. Самый ясный язык гения рода – это тон, выражающий соблазн и боль: это важнейшее *средство* избавиться от индивидуального.

3 [22]

Рождение трагедии.
Философы трагической эпохи.
О будущем наших образовательных учреждений.

3 [23]

Одна сторона мира чисто *математическая,*
Другая есть только воля, удовольствие и неудовольствие.
Познание абсолютных ценностей в чистом виде, в формах числа и пространства,

С другой же стороны, признание влечений и их оценка.

Здесь только *причина* и *следствие*, абсолютная логика,
Там только *телеология*.
Сравнение с музыкой: на одной стороне чистое *число*,
на другой чистая *воля*.
Строгое разграничение обоих миров.

3 [24]

Великие мыслители трагической эпохи не размышляют ни о каких иных феноменах, кроме как о тех, которые охвачены областью искусства.

3 [25]

В мировоззрении Софокла Аполлон и Дионис вновь одержали победу: они достигли примирения. Жуткая пропасть зияла между миром красоты (возвышенного) – возросшего до глубочайшей мудрости – и миром возвысившегося, человека. Истина, ужасающий образ которой принес в мир Дионис, стала, как божественная мудрость, вновь неузнаваемой: видимость того мира, мира богов не была больше прекрасной видимостью, она оказалась несправедливой, пугающей и т.д. Человек верил в правду богов; красота снова стала делом человека.

3 [26]

к *Хоэфорам*

3 [27]

Древний дифирамб был чисто дионисийским: и он действительно превратился в музыку. Теперь к нему прибавилось аполлиническое искусство: оно порождает актера и танцора, оно подражает опьянению, оно вводит сцену и всеми средствами искусства стремится достичь господства: прежде всего посредством слова, диалектики. Музыку оно превращает в служанку, в ἥδυσμα[1]: – – –

---

1 Приправу; украшение (*греч.*).

3 [28]

Опьяненный человек как произведение искусства без публики. Что воспринимает произведение искусства? Благодаря чему мы воспринимаем произведение искусства? Благодаря познавательной способности и воли одновременно.

3 [29]

Шопенгауэровская гипотеза:

Мир *воли* тождественен с миром *числа*: мир числа есть форма, в которой является воля.

Мир представления праединого — не обладает собственной реальностью, весь этот мир чисел ею не обладает. Но воля – – –

Наш *интеллект соответствует вещам*, т. е. он возник и становился все более *аналогичен* вещам. Он из *того же вещества*, что и вещи, логика и т. д.; он безусловно слуга воли. Он также принадлежит к миру числа.

3 [30]

3. Трагическая мысль
4. Трагическое произведение искусства
5. Комедия
6. Хор.

3 [31]

Проклятие и насмешка.
Ужасное и смешное.
Страх, отвращение, смех.
Пессимизм по отношению к современности.
Извращенное в формах гротеска.

3 [32]

Трагедия есть природная целительная сила, направленная против дионисийского. *Жизнь* должна быть выносима, следовательно, чистый дионисизм невозможен. Ибо пессимизм практически и теоретически нелогичен. Потому что логика — только μηχανή[1] воли.

---

1 Орудие (*греч.*).

3 [33]

Каково было намерение воли, которая в конечном счете *едина?* Трагическая мысль, спасение от истины посредством красоты, безусловное подчинение олимпийцам, проистекающее из самого что ни на есть ужасного знания — вот что теперь внесено в мир. Тем самым воля опять обрела новую возможность быть. *Сознательное* воление жизни в индивиде, согласно трагической мысли, конечно, не непосредственное, а возможное посредством искусства.

Вот почему теперь приходит новое искусство, приходит трагедия.

Лирика до Диониса и путь к аполлонической музыке.

Очарованность: *страсть* звучит, в противоположность *действу* эпоса: «образ» аполлонической культуры представленный благодаря очарованию человеком.

Образов больше нет, есть метаморфозы. Все чрезмерное должно изжить себя в звучании.

Человек должен содрогаться от ужаса перед лицом истины. Надо добиться *исцеления* человека. Стать спокойным, выпустив бешенство, почувствовать тоску по иллюзии, содрогнувшись от ужаса.

Мир олимпийских богов меняется и становится *этическим* миропорядком. Бедный человек простирается перед ним ниц.

3 [34]

Наша школьная система под влиянием средневековых воззрений, вообще вся наша система образования.

3 [35]

Дионис и Аполлон.

Трагическая идея и музыка.

3 [36]

Музыка становится словом. Аполлон как предсказатель. Истина и Аполлон взаимно сближаются. Век семи мудрецов. Рождение диалектики. Уничтожение трагедии диалектикой: грек живет дальше как ἄνθρωπος θεωρητικός[1]. Диалектика как искусство «иллюзии» уничтожает траге-

1 Человек созерцающий; человек размышляющий (*греч.*).

дию. «Иллюзия истины», «искусство понятий» как «образов вещей». У Платона высшее превознесение вещей как праобразов, т.е. мир предстает всецело с точки зрения глаза (Аполлона).

3 [37]

Кажущееся, светящееся, свет, цвет. Как единичные вещи относятся к воле, так прекрасные вещи – к единичным. Тон рождается в ночи. Мир иллюзии запечатлевает индивидуализацию. Мир звучащих тонов устанавливает связи: вероятно, он ближе к воле. *Тон: язык гения рода.* Тон как голос, влекущий в бытие. Опознавательный знак, символ сущности. Голос страдания, когда бытие под угрозой. Мимика и тон: то и другое символы движения воли.

3 [38]

I. Античная драма и новая. Страдание и деятельность основные противоположности, там происхождение из лирики, тут из эпоса. Там слова, здесь игра мимики. Возможно, надо исходить из дефиниции Аристотеля (Берней)
II. Происхождение (Эпихарм, Лоренц).
III. Музыка в драме (Гендель, Гервинус)
IV. Драма в сравнении с другими поэтическими жанрами (комедия и трагедия и сатировская драма. Пиндар. Цикл)
V. Язык в трагедии (Герт.) краткий обзор диалектов.
VI. Влияние античной драмы, подражание ей. Опера. Французская трагедия. Гёте. Шиллер.
VII. Три трагических поэта древности. (Аристофан. Государственный экземпляр. Александринец.)
VIII. Жизнь Софокла.
IX. Эсхил и Софокл. Тетралогия.
X. Софокл и Еврипид. Сократизм.
XI. Семь пьес Софокла.
XII. Религиозно-нравственные взгляды у Софокла. Судьба.
XIII. Анализ предпосылок Oedipus rex[1].
XIV. Предварительные замечания по метрике.

---

1 Эдипа-царя (*лат.*).

3 [39]

Сократ и греческая трагедия.
Сочинение
Фридриха Ницше.

3 [40]

Аполлиническая музыка – по ритмической значительности родственна изобразительным искусствам.

Молчание души никогда не было целью аполлонической музыки, скорее педагогическое влияние.

Вопреки этому оргиастическое воздействие музыки.

В характере различных *гамм* инстинктивно обнаруживает себя ГАРМОНИЯ.

3 [41]

Музыка и трагическая мысль.

3 [42]

Религия для жизни: совершенно имманентна: религия красоты как расцвет, не ущербность.

Ни пессимисты, ни оптимисты.

Ужасающее.

(Бегство от мира). Трагическая мысль, взятая на фоне эпоса, противоречит религии: совершенно новое знание: в чистом виде у Софокла. Его характер.

Откуда эта новизна? Дионисийская музыкальная лирика: ничего, кроме как искомая, точнее определенная в понятиях музыка.

Музыка, выбившаяся из трагического материала – более не прекрасное объясняется, а мир: потому из музыки вырывается трагическая мысль, которая противоречит красоте.

3 [43]

Поклонение вину, т.е. поклонение наркотизму. Это есть идеалистическое начало, путь к уничтожению индивида.

Удивительный идеализм греков в поклонении наркотизму.

3 [44]

Рабство *варваров* (т.е. *нас*).

Разделение труда как принцип варварства, господство механизма. В организме нет отделяемых частей.

Индивидуализм Нового времени и противоположность этому в древности. Совершенно отъединившийся человек слишком слаб и попадает в оковы рабства: напр. науки, понятия, порока.

Рост культурных знаний не делает организм сильным, скорее он делает его слабым. Но непрерывная деятельность вне познания.

Наивность древних в разграничении рабов и свободных: мы жеманны и заносчивы: наш рабский характер.

Афиняне были совершенны, ибо всесторонне деятельны, границы потребностей не были такими узкими. Но все эти потребности были *общие*.

3 [45]

Греческий мир был цветением воли. Откуда вошли в него разлагающие элементы? Из самого цветения. Из колоссального чувства прекрасного, которое поглотило идею истины. Трагическое мировоззрение стало пограничной точкой равновесия: красота и истина уравновешивали в нем друг друга. Первоначально трагедия означала победу красоты над познанием: жуткое ощущение надвигающего потустороннего мира вызывается средствами искусства, и тем самым удается избежать его чрезмерного разрушительного воздействия. Трагедия – это клапан мистико-пессимистического познания, управляемый волей.

3 [46]

Сущность музыки как сущность мира – пифагорейское воззрение.

Поэтическое искусство.

3 [47]

Враждебность Платона по отношению к искусству есть нечто чрезвычайно значительное. Его педагогическая тенденция, движение к истинному дорогой знаний не имеет большего врага, чем прекрасная видимость.

3 [48]

Гёте говорит: в мировой литературе немец теряет больше других.

3 [49]

Человек становится человеком только тогда, когда он играет, говорит Шиллер: мир олимпийских богов (и греческая культура) это демонстрируют.

3 [50]

Возникновение *поэзии для чтения*, зафиксированное Платоном (в *ἄνθρωπος θεωρητικός*[1]).

3 [51]

Пессимизм есть следствие познания абсолютной нелогичности мирового порядка: сильный идеализм бросается в бой с нелогическим под знаменем абстрактного понятия, напр. истины, нравственности и т. д. Его победа в том, что нелогичное провозглашается видимостью, несущественным. «Действительное» — только *ἰδέα*[2].

— «демоническое» Гёте! Это «действительное», «воля», *ἀνάγκη*[3].

Умирающая воля *(умирающий Бог)* распадается на индивидуальности. Его всегдашнее стремление есть утраченное единство, его *τέλος*[4] — всё больший распад. Всякое завоеванное единство — его триумф, прежде всего это искусство, религия.

В каждом явлении утверждает себя высший инстинкт до тех пор, пока оно не переходит во власть *τέλος*.

3 [52]

Основание высшего трибунала человечества: платоновское государство стало реальностью. Но из него изгнано искусство. Теперь оно хочет овладеть им.

---

1 Человеке созерцающем; человеке размышляющем (*греч.*).

2 Идея, идеальное начало (*греч.*).

3 Неизбежность, необходимость (*греч.*).

4 Конца, смерти (*греч.*).

3 [53]

§. Телеология трагедии для эллинизма.
§. Происхождение и отношение к лирике и музыке.
§. Упадок и переход к *романтической* драме.
§. Единство
§. Хор.
§. Против Аристотеля.
§. Культ Диониса и Аполлон (идеализм греков).
§. Эллинистическое мировоззрение.
§. Художник.
§. Поэтическая справедливость.
§. Наркотизм.

3 [54]

Прекрасное совершенно не участвует в мире *музыки.*

Ритмика и гармония – вот основные части, мелодия только аббревиатура гармонии.

Просветляющая сила музыки, от которой все вещи выглядят преображенными.

3 [55]

Уничтожение мира познанием! Пересоздание на основе усиления бессознательного! «Глупый Зигфрид» и знающие боги! Пессимизм как абсолютная тяга к небытию невозможен: только к лучшему бытию!

Искусство – надежный позитив по отношению к вожделенной нирване. Вопрос стоит только для идеалистических натур: покорение мира позитивной деятельностью: во-первых, наукой, как разрушительницей иллюзии, во-вторых, искусством, как единственно оставшейся формой существования, ибо ее не может разрушить логика.

3 [56]

Сократ и греческая трагедия.

3 [57]

Эпическое повествование – путь к изобразительному искусству. }
Лирика – путь к музыке. }
Через идею

Драма – путь к музыке – через изобразительное искусство.

Путь к изобразительному искусству – через музыку.

3 [58]

Сновидение – образец природы для изобразительных искусств.

Восторг (опьянение) – для музыки.

3 [59]

Главный вопрос: как могла существовать у эллинов трагедия? Почему у афинян? Почему она пришла в упадок?

3 [60]

Единственная возможность жизни – в искусстве. Иначе отказ от жизни. Полное уничтожение иллюзии есть инстинкт научного знания: не будь искусства, верх одержал бы квиетизм.

Германия, где живет оракул искусства. – Цель: государственная организация искусства – искусство как средство воспитания – отказ от *специфически* научного образования.

Растворение еще живых религиозных чувств в сфере искусства – такова практическая цель. Сознательное уничтожение художественного критицизма путем усиления художественных *посвящений*.

Таков инстинкт, заложенный в немецком идеализме. Итак: освобождение от чрезмерной власти *ἄνθρωπος θεωρητικός*[1].

3 [61]

Празднества предполагают инстинкты: позднее они теряют свой настрой вследствие условностей и привычки, упадка сил.

Весенние праздники как праздники свободы и равенства, воссоединения с природой.

---

1 Человека созерцающего; человека размышляющего (*греч.*).

3 [62]

Эллин – ни оптимист, ни пессимист. Он по существу *муж*, который действительно видит ужасное и не обманывает себя. *Теодицея не* была эллинской проблемой, потому что творение мира не считалось деянием богов. Великая мудрость эллинства в том, что и боги считались подвластными ἀνάγκη[1]. Мир греческих богов – это развевающееся покрывало, которое скрывает самое страшное.

Они – художники *жизни*. У них есть свои боги, которые нужны им, чтобы жить, а не чтобы прятаться от жизни.

Важен *идеализм живущих* по отношению к *жизни*.

Крест, украшенный розами, как у Гёте в «Тайнах».

3 [63]

Каким образом греческое искусство идеализировало *женщину*.

3 [64]

Мифологический инстинкт не исчезает: он находит себе выражение в системах философов, теологов и т. д.

3 [65]

Ослабленные манифестации мифологического инстинкта.

Где была трагедия до ее рождения? – Напр. в сказаниях об Эдипе, Ахиллесе и т.д..

3 [66]

Против Аристотеля, который рассматривает ὄψις[2] и μέλος[3] лишь как элементы ἡδύσματα[4] трагедии: и тем уже вполне санкционирует драму для чтения.

3 [67]

История христианства.

Буддизм.

Итальянское путешествие.

---

1 Неизбежности, необходимости (*греч.*).

2 Сценическую обстановку (*греч.*).

3 Музыкальную композицию (*греч.*).

4 Украшения (*греч.*).

Музыкальная драма в Байрейте.
Греческая философия: доплатоники.
Платон.
Геродот.

3 [68]

ὑποκριτής[1] есть «объясняющий», «толкователь», дифирамбический хор прерывался разъясняющим рассказом, чтобы указать на причины и предысторию оргиастического возбуждения. Отсюда актерская *δρᾶμα ὑποκρίνεσθαι*[2]. Аристотель, Риторика, III 1, 3.

Курциус определяет это как *ἀγωνιστής*[3], причем *после* хора. Р. Муз. 22, 515.

3 [69]

Греческое Просвещение: посредством путешествий.

Геродот: как много он видел!

Реконструкция драмы и жизни его эпохи, исходя из его сравнений.

3 [70]

Имя: музыкальная драма непригодна (после Рихарда Вагнера).

3 [71]

Введение: «светлое, материалистическое эллинство», о котором грезят новые авторы — опровергнуть его!

Трагедия и трагическое мироощущение: лишь однажды национальное!

Великие *μελαγχολικοί*[4].

Горгона и медуза.

3 [72]

Учение о познании достигает кульминации у элеатов.

---

1 Актер (*греч.*).

2 Исполнение сценического произведения, игра на сцене (*греч.*).

3 Агонист, актер (*греч.*).

4 Меланхолики, безумцы (*греч.*).

3 [73]

СОКРАТ И ИНСТИНКТ

I. *К этике.*

Мораль на службе у воли. Невозможность пессимизма.

Понятие о дружбе. Идеализированный половой инстинкт. Понятийный морализм.

Течения аскетизма в эвдемонистических понятиях: и наоборот (в иудейско-христианском мире).

Самодостаточный идеализм (Гераклит, Платон).

Стоицизм как суверенитет сознания. Пословица.

II. *К эстетике.*

Искусство на службе у воли.

Музыка и поэзия.

Понятие единства и рельеф. Гомеровский вопрос.

Сократизм в трагедии.

Платоновский диалог. Цинизм в искусстве.

Александрийская школа.

Эстетика Аристотеля. Моралистическая точка зрения Платона.

Экстатическое художничество греков.

III. *Религия и мифология.*

Монизм из бедности. Победа иудейского мира над ослабленной волей греческой культуры. Мифологическая женщина. Пессимизм и судьба мифологии. Эпоха отвратительного в мифологии. Дионис и Аполлон. Бессмертие. Обожествление индивида (Алкивиад, Александр). Мифологические прообразы платоновской идеи (проклятие пола и т.д.). Principium individuationis[1] как состояние ослабленности воли.

IV. *Учение о государстве, законы, народное образование.*

ἄνθρωπος θεωρητικός[2] и его телеология. Музыка как государственное средство. Учитель. Жрец. Тра-

---

1 Принцип индивидуации (*лат.*).

2 Человек созерцающий; человек размышляющий (*греч.*).

гики и государство. Утопии. Рабство. Женщина. Геродот и заграница. Путешествия. Эллинские иллюзии. Месть и право. Греки как завоеватели и победители варварских состояний (культ Диониса). Пробудившийся индивид.

3 [74]

Художник как учитель.

Эллинство, единственная форма существования, в которой можно жить: ужасающее под маской прекрасного.

Полемическая сторона: против нового греческого (Ренессанс, Гёте, Гегель и т.д.).

3 [75]

Платоновский диалог как прародитель *поэзии для чтения*: эпос для чтения, драма для чтения, ———

3 [76]

«Эллинское», начиная с Винкельмана: сильнейшая поверхностность. Затем христианско-германское зазнайство, иллюзия полной преодоленности эллинского. Эпоха Гераклита, Эмпедокла и т.д. была неизвестна. Господствовал образ универсального римского эллинства, александрийство. Красота и поверхностность в союзе, даже необходимом! Скандальная теория! Иудея!

3 [77]

Греческая религия выше и глубже всех позднейших; ее союз с искусством. Ее вершина—Софокл: ее цель блаженное существование при пессимистических мыслителях. Трагическое мировоззрение *уникально*, напр. у Софокла (пессимистического *εὔκολος*[1]).

3 [78]

Ценность религий следует определять, исходя из их цели: их *τέλος*[2] в бессознательной воле.

---

1 Склонного (*греч.*).

2 Цели (*греч.*).

3 [79]

Сущность немецкого: дисколия с идеалистическим оптимизмом.

3 [80]

Греческое лукавство с его масками.
Значение женщины для древнейшего эллинства.
Воодушевленность наукой, напр. у пифагорейцев.

3 [81]

Воля с ее колоссальным стремлением к бесконечному существованию сильнейшим образом утверждает все, что обеспечивает длительность существования. Напр. христианство. Мораль. Воля стремится к утопии. Ее помыслы универсальны, единичное ценно для нее лишь постольку, поскольку оно может способствовать существованию. На чистой жажде существования базируется этика. Единственное, что не обязательно подвластно воле – это абстракция, первоначально ее средство, постепенно эмансипировавшееся.

3 [82]

Ζόννυξος (= *Διόνῡσος* на лесбийско-эолийском диалекте Первоначально видимо, *Διόνῠσος*). Это восходит к корню *νέκ*, т.е. *νέκυς*[1], *νεκρός*[2] и т.д. – neco[3].
Дионис – это, по Гераклиту, Гадес.
Изначально вспомогательный культ Зевса.
Ζόννυξος означает «*мертвый Зевс*» или «умерщвляющий Зевс» – Зевс-охотник = *Ζαγρεύς*[4] и *ὠμηστής*[5].

3 [83]

Влияние этимологии в народе как исходный пункт в формировании сказаний: собирать «мифы с этимологическим корнем». Но это не единичные случаи. Видимо, в результате *таких этимологий* в языке *значение слова* посто-

---

1 Мертвый, умерший (*греч.*).
2 Мертвый, умерший (*греч.*).
3 Убиваю (*лат.*).
4 Загрей (*греч.*).
5 Питающийся сырым мясом, сыроядный (*греч.*).

янно смещается. «Развитие значений под влиянием ложных и правильных этимологий» особенно в синтаксисе.

Думаю, что падеж есть *начало* всех синтаксических сочетаний: также и для глагола собственно движущая причина дальнейших трансформаций.

3 [84]

Доплатоновские философы.

Мудрый человек у греков.

Анаксимандр.	Меланхолия и пессимизм. Родство с трагедией.	
Пифагор.	Религиозное движение 6-го века.	
Ксенофан.	Соревнование с Гомером.	
Парменид.	Абстракция.	
Гераклит.	Художественное отношение к миру.	
Анаксагор.	Естественная история небес. Телеология. Афинский философ.	
Эмпедокл.	Идеал совершенного грека.	
Демокрит.	Универсальный познающий.	
Пифагореец.	Мера и число у эллинов.	
Сократ.	Воспитание. Любовь	Борьба против образования.
Платон.	Универсально агрессивен.	

3 [85]

К *образованию.* Платоновское представление.

Рождение – слава – образование.

Связанное с этим сохранение имени в последующих поколениях.

Стремление к продолжению рода, которое тем сильнее, чем богаче материал, предназначенный к дальнейшему развитию.

Потому тот, кто испытывает стремление к продолжению рода, так старается о *красоте*; если он ею овладевает, она освобождает его от большого безумия.

3 [86]

Мораль и искусство на службе у воли.

Сократизм в учении о государстве.
в этике
в искусстве.

ἄνθρωπος θεωρητικός[1] в греческом мире и его телеология.

Музыка и греческая поэзия.

Уничтожение мифологии сознанием.

Разрушение народных инстинктов (распадение на все более бледные понятия).

Уничтожение греческой культуры иудейским миром.

Понятие дружбы.

Идеализированный инстинкт пола.

Учитель.

Дионис и Аполлон.

3 [87]

Книга по эстетике.

Книга по этике.

Книга по мифологии и т. д.

Книга по теории государства? Законы. Народное образование.

Понятие единства и рельеф.

Необходимость исторической конструкции.

3 [88]

Сократизм в древней Греции.

Сократ и инстинкт.

Работа по философии истории.

3 [89]

Понятийная моралистика: долг. То, что для отдельного человека складывается в понятие долга, есть в сущности только игра воли.

3 [90]

«Идеализм этики», говоря в чистых категориях, идеализм созерцания (Кант).

3 [91]

Невозможно избежать воздействия воли: как обстоит дело с аскетами? Самоубийством? (Возможно ли оно только в результате опьянения или уничтожения созна-

---

1 Человек созерцающий; человек размышляющий (*греч.*).

ния?) Лишь стремление к счастливому бытию делает возможным самоубийство. Небытие нельзя помыслить. Добродетели абстракции, напр., безусловная правдивость.

Аскетизм—вершина сопротивления природе и в большинстве случаев лишь следствие ущербной природы. Последняя не может заботиться о продолжении ухудшенной расы. Христианство могло одержать победу только в падшем мире.

3 [92]

Большинство «жгучих вопросов» классической филологии совершенно *незначительны* по сравнению с вопросом центральным, который, правда, видят лишь немногие. Какая разница, в какой последовательности были написаны платоновские диалоги! Как бессмыслен вопрос подлинности у Аристотеля! Так и метрическое определение carmen[1]—нечто малозначительное.

3 [93]

Платоновский диалог (относится к платоновскому государству как греческая поэзия к государству афинскому).

Враждебное отношение к искусству.

Идеалистический оптимизм в этике. (Мораль и искусство).

Политические страсти.

Отношение трагиков к государству.

3 [94]

Доказательство: для идеалиста существование невыносимо, если отсутствует утопия (в области религии, искусства, государственности).

Великие идеалисты: Пифагор, Гераклит, Эмпедокл, Платон. *ἀνήρ θεωρητικός*[2] как просветитель и разрушитель природы и инстинкта. Поэзия понятий. Но Аристотель и Платон хотят быть практиками.

---

1 Стихотворения (*лат.*).

2 Человек созерцающий; человек размышляющий (*греч.*).

3 [95]

Воля непреодолима: мораль, искусство состоят у *нее* на службе и трудятся только для нее. Возможно, что иллюзия, будто они работают против нее, необходима.

Пессимизм непрактичен и исключает возможность быть последовательным. Небытие не может быть целью.

Пессимизм возможен только в области *понятий*. Чтобы выносить существование, нужна вера в необходимость мирового процесса. Это великая иллюзия: воля удерживает нас в бытии и всякое убеждение обращает во взгляды, которые делают возможным существование. Вот причина, по которой так неискоренима вера в провидение, ибо она помогает выносить зло. Отсюда же вера в бессмертие.

4. Август–сентябрь 1870

4 [1]

Эрланген. Суббота, 20 августа.

Здесь я уже восемь дней: в *субботу* приехал поездом с ранеными пруссаками, французами и турками. Рано утром из Линдау: Мозенгель, сестра и я. Поселились в «Ките», просторно и удобно. Еще вечером отправили открытки *Гейнеке*: чтобы получить сведения о полевой диаконии. Узнали о ней из Аугсбургской газеты за тот же день.

Воскресение. Гейнеке здесь нет. Визит к Цимзену, потом к Эбрарду. В госпитале познакомился с д-ром Гессом. Цимзен обещает уехать вместе с нами на неделе. Вечером на обходе, Мозенгель объясняет. Каждое утро с половины девятого до десяти учимся накладывать повязки у Гесса. Утром в семь, вечером в шесть на обходе.

Понедельник, вечер. Демонстрировали Chassepot Демонстрировали Chassepot. Вторник, визит Плита. Четверг, отъезд моей сестры в Эльсниц. Каждые два дня известия с места боев. Сегодня (суббота) телеграмма короля о решающей победе под его предводительством. Мы как раз давали хлороформ одному французу, чтобы сделать ему гипсовую повязку (рука прострелена: под наркозом он кричал: «mon dieu mon dieu je viens»[1]), перед ним – одиннадцатилетняя девочка, удаление омертвевшего участка кости в ноге. За несколько дней до этого давали в одном доме хлороформ мальчику; было трудно. Вчера в госпитале умер один пруссак, простреленное легкое, сегодня второй. Хорошо чувствует себя пруссак «Либиг»: отменный аппетит, хороший сон, но надежды мало, раздроблены кости руки, наложить гипс невозможно. Турки нам нравятся, приятные больные.

1 Мой Бог, мой Бог, я иду (*фр.*).

За столом напротив — ужасные экземпляры профессорского сословия: Краус (ботаник, мы называем его «сладкоежка») и Ломмель (по прозвищу Шноллер, похож на пивовара, хотя и физик).

Вчера письмо из Трибшена. Сразу же ответил композицией. — Удивительные судьбы Мозенгеля в Париже, любовная история и непробиваемая ткань венгерского графа (которая была на императоре во время покушения Орсини?)

Эпидемия дифтерита в госпитале. Проф. Рейнш и семейство: вызвал ужасный страх. Похороны пруссака с черно-красно-золотыми знаменами.

Понедельник. Поручения от общества, которое дает нам суверенитет. Отъезд с Цимзеном. В Нюрнберге разъезжаемся. Мы в Штуттгарт (50 наполеондоров ящик сигар).

(В Эрлангене противные застольные разговоры, ужасающая баварская грубость и филистерство).

«Крутой» период заканчивается отъездом моей сестры. Один из вечеров в студенческой пивной с Гессом («байрейтцы»)

Поезд еле тащится: во вторник мы только еще в Нердлингене. Там в гостинице врач из Базеля (д-р Корвуазье)

Среда — в пять утра отъезд: после того, как нас обманул хозяин гостиницы, мы отправляемся скорым поездом до Штутгарта, оттуда до Карлсруэ (половина четвертого), опаздываем на полминуты на поезд в Максау и даже радуемся этому, так как там не на что было пересесть. Очень хорошо ужинаем в отеле «Англетер» и останавливаемся на ночь в отеле «Принц Макс»: условия хорошие. Сон до умопомрачения. В половине восьмого в четверг едем в Максау с драгунским капитаном, там нет пересадки до половины второго. Сидим вместе в отеле. (В Карлсруэ покупаем колбасу и Бургундское во флягу.)

Салют в честь бургомистра.

День рождения короля. Хозяин-еврей. Потом едем до Виндена. Оттуда на дрезине дальше. Вечером в Вейсенбурге, красивейшее вечернее освещение, старинный город с укреплениями, мы останавливаемся на ночь в «Ангеле»: хорошо. Там один из Любека, сопровождает посылку стоимостью 24000 талеров. Д-р Эдлер Рихтер. В пятницу

дождь. Неудача в дороге на Гайсберг. Пропустили два поезда. В половине первого отправились, в три повернули дальше на Зульц, болтливый рейнский крестьянин. В Зульце останавливаемся в «Олене», красивая гостиница, потом присоединяются штабной врач и баварский капитан. Хорошая еда. Утром в субботу на Герсдорф, красивое местоположение, мэр, пастор. Никаких известий. Вёрт. Погребение. Ранцы и заряженные ружья. Все очень дорого, газет нет. Сраженье.

4 [2]

Яичный пирог, иоанниты. Две трети не говорят по-французски. Эти друзья сделали меня дирижером французского госпиталя. Студент второго семестра.

4 [3]

Поле, письма, книги. Вооружение. Сильный запах от пулеметов. Сильный дождь. Разрушенный выстрелами дом, «некоторые богаты» (на Лангензульцбах, там нас взял с собой один крестьянин, у пастора (по-протестантски печально-приветлив). Егеря. Оттуда через красивый лес и через Герсдорф в Зульц, всего 12 часов. Судьба ящика с сигарами. Утром в воскресенье на поезд, ожидание до двух, внезапная пересадка, на Хагенау. Там не почтовая станция, а дикари. Вечером снова встречаем майора, потом двух доцентов из Гейдельберга и одного берлинского еврея. Через Иоаннитов Страсбург. Нелепые слухи, Мец и Париж и Шалон взять невозможно, битва Мак-Магона под Верденом и т.д.

В понедельник до Бишвейлера. Кавалерия, долгая ночь. Огонь из Страсбурга.

4 [4]

Комендант Страсбурга приказывает расстрелять мэра.

4 [5]

Лошадь из упряжки. Солдаты готовят кофе. Железнодорожные чиновники, в Цаберне к полудню, враждебное настроение: до Люневиля глубокой ночью, железная

дорога забита, 13 поездов. В среду первый отель, красивый парк. Кафе. Подавленные люди: вчера был миллион, сегодня потеряли около 100000. В полдень собор, кафе, парк. По вечерам герцог Вюртембергский. Cafe de Paris. В четверг в пять утра в дорогу.

В Нанси, отель Домбазль. Солдаты на рынке (площадь Станислава). Шпион. Грязь. *Пятница.* Парк. Вокзал. Эрлангер. Гофман. Бартош. В Арс на Мозеле. Поезд раненых. Иоанниты. Женщины. Там офицер, восточные сигареты. Либиг. Раненый. Господин Штольби из Лейпцига. Картина [-] Дорога на город разрушена.

Сторожевые огни. Ночь.

Суббота. Кафе «Винный погребок».

Союзы. Иоанниты.

4 [6]

Гёте, 4-й том, стр. 149.

4 [7]

Если в речи есть такт, отличающийся от акцента, — то он должен вновь встретиться и в стихе. Но слова расположены в стихе очень по-разному, то в арсисе, то в тезисе, и поэтому они не имеют такта.

Если есть такт в стихе (а), значит, нет словесного такта (б).

Но, если нет словесного такта (б), тогда, конечно, нет и такта в стихе (а).

Если есть а, то б нет.

Если б нет, то нет а.

Следовательно, есть *отсутствие* а.

Если нет стихового такта, то словесный такт возможен.

Если есть словесный такт, то стиховой такт возможен.

4 [8]

ὦ καλλίνικε[1]

— — | ∪ — | ∪

---

1 О, победитель! (*греч.*).

Собрание народных кличей у греков и римлян.
τήνελλα καλλίνικε[1]
— — | ∪ — | ∪ — | ∪

4 [9]

«Вакханки» Еврипида произвели, по свидетельству моих учеников, сильное впечатление и вызвали желание.

4 [10]

География!

---

1 Ура победителю! (*греч.*).

5. Сентябрь 1870 – январь 1871

5 [1]

Мысли
к «Трагедия и вольнодумцы».

«И разве я не должен был, тоскуя,
Неповторимый образ оживить?» Фауст
Осень 1870

5 [2]

Мы не должны страшиться самых глубоких бездн, чтобы отыскать матерей трагедии: эти матери—воля, безумие, боль.

22 сент. 1870.

5 [3]

«Пересоздание и дальнейшее формирование германского духа музыкой».

5 [4]

Гёте о Клопштоке:
И все же он сам возглавил сверхэпический крестовый поход
На Голгофу, чтобы почтить иноземных богов.

5 [5]

—facultas lacrimatoria[1] —

5 [6]

В качестве эпиграфа слова Ливия:
«В наше время мы не в силах вынести ни наших ошибок, ни способов избежать их».

---

1 Повод для слез (*лат.*).

5 [7]

Фатум.
Оракул.

5 [8]

1 Аполлон и Дионис.
3 Сократ и трагедия.
2 Трагедия, построение, хор, тетралогия
т.е. истоки, сущность, разложение.
Эстетика Аристотеля.

5 [9]

Введение. Образование юношей по новым принципам, с помощью театра.

Защита от презрительного отношения к религии. Обучение наукам возможно только после того, как накопились опыт, события, выработались мировоззренческие позиции. «Несколько лет эллинства». Нравственность является условием, в особенности для немецкой сущности.

Или: Заключительная глава. Трагедия как средство образования.

5 [10]

4, 324.

Гервинус: «мы многократно сожалели о том, что в новые времена, когда на первый план вышло образование рассудка, была утрачена та живая фантазия, которая умела сопереживать содержанию спокойного повествования рапсодов и эпических поэтов, и что, стремясь компенсировать эту утрату, поэты вынуждены прибегать к драматическим средствам, позволяющим сильнее воздействовать на мало восприимчивые органы: наглядность изображения и большая бойкость диалога: усиленное воздействие на внешние чувства и одновременно на сочувственное участие зрителя, путем возбуждения страстей».

Типичный рационализм в отношении к искусству!

5 [11]

Софокл о «любовных утехах» в «Государстве» Платона 3.

5 [12]

Сократ говорит о драматических произведениях, Пол. X 4:

«лишенные сверкающих переливов музыкального очарования и преподносимые по чистым законам такта – они выглядят как лица моложавых, но не красивых людей, когда цветение юности у них уже позади».

5 [13]

К Эдипу в Колоне.

Ст. 7. Смирение, которому научили несчастья, длинная жизнь и благородство души.

5 [14]

с. 120.

Платон. Законы. 83а: до тех пор, пока живое существо не обрело разум, оно кричит и беснуется без всяких правил, и только оно научается ходить прямо, как снова начинает совершать те же прыжки. Вот истоки мусических и гимнастических искусств.

Кн. II с. 68.

Удовольствие и неудовольствие от первых детских впечатлений выступают перед душой в образе добродетели и порока.

Праздники существуют для того, чтобы люди, общаясь с богами, научились отрекаться от воспитания и возвращаться в свое первоначальное состояние. Все, кто еще молод, не в силах дать своему телу и голосу ни минуты покоя. Боги дарят чувство ритма и гармонии. Наше первое воспитание мы получаем от Аполлона и муз.

5 [15]

О значении пира и опьянения Платон высказывает важные суждения в кн. I и II Законов в связи с воспитанием народа.

5 [16]

Трагический хор в сравнении с оркестром. Станет ли подобие понятным, если найти основное? Как?

5 [17]

Из того, что в эсхиловской драме отдельные искусства не на высоте, не следует, что это закономерно.

Почему, достигнув вершин, актерское искусство, живопись, музыка уже не были на службе у музыкальной драмы?

Музыка в драме, так же, как и живопись, становилась чем-то другим: она хочет ввести в заблуждение, она более не чистое искусство иллюзии. Она воздействует более элементарно, становится средством, становится сознательнее, поскольку должна быть *пластичной*. Но как это в пении? В этих простейших условиях? —

5 [18]

Шиллер в эпизоде Макса и Тэклы более всего немец: но ему недостает голоса, тона. У Вертера, Ифигении та же бесконечная утонченность.

Сцена с принцем Гомбургским, его страх смерти.

5 [19]

У Шиллера и Клейста — недостаток музыки. Последний намного выше. Он уже полностью за пределами эпохи Просвещения. Его жизнью было искусство: но политические иллюзии были еще сильнее.

5 [20]

Оркестр воздействует на наш изощренный слух, вызывая музыкальные движения чувства, это танец ощущений в чувственном выражении.

5 [21]

Разложение эсхиловской драмы было не только симптомом, но и *средством* для разложения афинской демократии.

В том, что к трагедии не примкнула никакая философия, обнаруживается упадок.

Не было разве школы *орфических пифагорейцев*, которые культивировали *драму*? Но ведь не кинические последователи Пифагора? Или Аркесилай, или Полемон? Нет!

Как философы относились к искусству? К драме?

Они так и не смогли ее постичь из-за своего сократического происхождения.

5 [22]

«Трагедия и вольнодумцы».
Размышления
об
этико-политическом значении
музыкальной драмы.

5 [23]

Преодоление Просвещения и его главных поэтов.

Германия как движущаяся назад Греция: мы добрались до периода персидских войн.

5 [24]

Иллюзорные представления.

Более серьезные задачи искусства.

Только музыкально-драматического искусства.

Пример на материале эллинства. Аполлон и Дионис.

Разложение в сократизме.

Новая сущность воспитания вольнодумцев.

Долг государства по отношению к драме.

5 [25]

Как обнаруживается инстинкт в границах сознания?

В иллюзорных представлениях.

Даже знание об их сущности не уничтожает их воздействия. Зато познание вызывает мучительное состояние: исцелить от этого может только эстетическая видимость.

Игра с этими инстинктами.

Красота есть форма, в которой предмет является в иллюзорном освещении, напр., возлюбленная и т.д.

Красота есть форма, в которой мир является как иллюзия своей необходимости.

Она есть искушающее изображение воли, которое заполняет пространство между знаниями.

«Идеал» – такое иллюзорное представление.

5 [26]

Иллюзорные представления: тот, кто их разоблачил, имеет в качестве утешения только искусство. Разоблачение является теперь для свободных умов необходимостью: как относится к этому толпа, предсказать невозможно. Достаточно того, что мы нуждаемся в искусстве: мы желаем его всеми силами, при необходимости боремся за него. Новая секта образованных, которая господствует и вершит суд над износившейся и вызывающей отвращение нынешней образованностью. Подключиться к элементам действительной образованности, к чистому восторгу научного исследования, к строгой военной субординации, к глубоким душевным запросам женщины и т.д., к еще сохранившемуся христианству и т.д.

Сократизм как воображаемая мудрость (во всех явлениях, в ортодоксальном христианстве, в современном иудаизме) отвергает искусство или к нему равнодушен.

Как Эдип, мы находим успокоение только в священной роще эвменид.

5 [27]

Иллюзия индивида.

Любовь к отечеству.
Вероисповедание.
Пол
Наука.
Свобода воли.
Набожность.

5 [28]

Реализм нынешней жизни; естественные науки обладают невероятной разрушительной силой по отношению к образованности; им должно быть противопоставлено искусство.

Классическое образование всегда подвергается опасности выродиться в робкую ученость. Отсутствует вера в искусство: отвратительное явление Кроноса, время пожирает своих собственных детей. Есть, однако, люди с совершенно другими потребностями, они должны отстоять свое право на существование, за ними будущее немецкой культуры.

5 [29]

«Сократ, займись музыкой» как заключительная глава.

5 [30]

Монотеизм как минимум поэтического постижения мира.

У евреев национальное божество, народ, борющийся под *общим* знаменем: императивный бог, воплощающий нравственный ригоризм, суровость по отношению к самому себе (характерно, что он требует принести в жертву собственного сына).

Наши национальные боги и чувства, которые мы к ним питаем, – уродливая пародия; мы посвящаем ей все наши чувства.

Конец религии наступает тогда, когда, будто в руках трюкача, исчезают национальные боги. В искусстве это породило страшные муки. Колоссальная работа немецкой сущности заключалась в том, чтобы сбросить это иноземное ярмо; и это удалось.

Остались ароматы индийских благовоний: ибо они нам сродни.

5 [31]

Божества в образах царя, отца, священника –

Греческая мифология обожествила *все* формы значительных проявлений человечества.

Вера в *единого* духа – игра воображения: сразу же появляются антропоморфные, даже политеистические представители.

Инстинкт почитания как чувство наслаждения существованием творит себе объект.

Там, где это чувство отсутствует, – буддизм.

Когда Будда проникся своими знаниями, он предался драматическим представлениям: заключительное предложение.

Народ может быть одарен нравственно богаче или беднее: греки не достигли большой высоты, но, может быть, то была граница, необходимая для того, чтобы не впасть в отрицание мира. Их познания и их жизнь шли в основном в ногу.

Отрицание мира — невероятная точка зрения: как допустила ее воля?

Во-первых, отрицание связано с высочайшим благоволением, оно ничему не препятствует, оно не агрессивно.

Во-вторых, оно сразу же вновь уничтожается другим родом прославления бытия, верой в бессмертие, тоской по блаженству.

В-третьих, квиетизм есть также форма существования.

5 [32]

«Все суета».

Это неправда, — говорят многие.

Это правда: мы не хотим больше жить и действовать — говорят другие.

Но они продолжают действовать — даже квиетизм есть минимум действия; а в данном случае безразлично, живет ли человек интенсивно, или нет.

Значит, мы действуем вполне самоутверждающим образом — говорят другие: мы служим мировому процессу. Нас поддерживает знание, что ни один из нас не избегает этого служения.

Но вопрос вовсе не в том, что думает об этом отдельная личность: в любом случае оно должно действовать и жить, несмотря на все свое знание о суетности. Это знание очень редкое: там, где оно имеет место, оно сочетается с религиозной или эстетической потребностью.

Исправление мира — это религия или искусство? Каким должен являться мир, чтобы стоило жить?

Теперь на помощь приходят антропоморфные представления; религии также нужны для познающей деятельности сознания, животному они ни к чему. Потребность в них тем сильнее, чем больше мы знаем о суете сует. У греков это знание незначительно, а уродливость существования исправляется посредством их богов.

5 [33]

Большинство людей чувствуют время от времени, что они живут, опутанные сетью иллюзий. Но только немногие понимают, как далеко заходят эти иллюзии.

Вера в то, что иллюзиям можно не поддаваться, бесконечно наивна, но это интеллектуальный императив, завет науки. Разрывая эту паутину, ἄνθρωπος θεωρητικός[1], а вместе с ним и воля к жизни справляют свои оргии: он знает, что любопытство не кончается, и расценивает влечение к науке как могучий μηχαναί[2] к жизни.

5 [34]

Иудей держится за жизнь с удивительным упорством.

5 [35]

Наивно верить, что мы когда-нибудь выплывем из этого моря иллюзий. Познание абсолютно непрактично.

5 [36]

Гл. 1. Объяснение на основе воли механизма порождения иллюзий.

Индивид должен служить всеобщей цели, не осознавая ее. Это делает каждое животное, каждое растение. У человека с его способностью сознательного мышления добавляется иллюзорная цель, замещающая иллюзия: единичный человек верит, что добивается чего-то для себя.

Мы сопротивляемся инстинкту как чему-то звериному. В этом тоже проявляется инстинкт. Естественный человек ощущает огромный разрыв между собою и животным; стараясь понять, в чем заключается этот разрыв, он придумывает глупейшие различия. Наука учит человека видеть в себе животное. Он никогда не будет действовать, исходя из этого. Индусы видят вещи правильно, в силу интуиции, и действуют в соответствии с нею.

5 [37]

«Человек» означает «мыслящий»: в этом и есть безумие.

5 [38]

Наше музыкальное развитие есть высвобождение дионисийского влечения. Постепенно он подчиняет себе

---

1 Человек созерцающий; человек размышляющий (*греч.*).

2 Приспособление; средства (*греч.*).

мир: искусство он подчиняет в форме музыкальной драмы, но также и философию.

Музыка вполне здорова — при страшном упадке эпической культуры.

5 [39]

«Человек никогда не поймет, насколько он антропоморфен», — говорит Гёте.

5 [40]

Ограниченное убеждение Макса Мюллера в том, что христианство, пересаженное в баранью голову, все еще нечто правильное. Как будто религия людей уравнивает!

5 [41]

Музыкальная драма и свободные умы.

5 [42]

Трагедия и свободные умы.

Размышления
об этико-политическом значении
музыкальной драмы.

5 [43]

1. Законы действия механизма иллюзии.
2. Познание этого. Наука.
3. Средство против этого: религия.
4. Искусство.
5. Буддист и немецкий вольнодумец.
6. Преодоление «Просвещения».
7. Преодоление «романтиков».
8. Драма и ее культурное значение у Шиллера–Гёте.
9. Дионис и Аполлон.
10. Дионисийская религия.
11. Музыка и драма.
12. Хор. Единство. Тетралогия.
13. Еврипид.
14. Сократизм.
15. Платон против искусства. Александрийская школа.

16. Мусическое воспитание.
17. Студент: будущая культура.
18. Ученая образованность: реальное образование. Франция. Еврейство.
19. Свободный ум и народ.
20. Государство и музыкальная драма. Философский факультет. К учителям.

5 [44]

У буддистов отсутствует искусство. Отсюда квиетизм. Перед умственным взором немецкого вольный мыслитель всегда встают иллюзорные картины, эстетические идеалы: отсюда и то, что он зачинает в прекрасном, и его, его борьба с миром.

Всякое познание истины непродуктивно: мы – рыцари, понимающие голоса лесных птиц, мы следуем за ними.

5 [45]

Просвещение презирает инстинкт: оно верит только в причины.

Романтики испытывают недостаток инстинкта: иллюзорные создания искусства не побуждают их к действию, они застывают в состоянии устремленности.

Пока такие состояния не будут преодолены на практике, их нельзя преодолеть теоретически.

5 [46]

Наше *эпическая* культура находит в Гёте свое полное выражение. Шиллер указывает на *трагическую культуру*.

Эта эпическая культура получила широкое распространение в наших знаниях о природе, в реализме и романе. Философом ее является Гегель.

5 [47]

В качестве художников мы должны стоять над религией и распоряжаться ее мифами с той же свободой, какая была присуща афинским трагическим поэтам в их творчестве, без какой бы то ни было патологической сопричастности.

5 [48]

Момент расцвета нашей *эпической* культуры — Гёте в Италии.

5 [49]

У Гёте в соответствии с его эпической натурой поэзия — это целительное средство, дающее ему защиту от полного познания — у натур трагических искусство есть средство, которое от познания освобождает. Того, кого беспокоит жизнь, она в тот же миг, как картина, отступает перед его взором вдаль, и беспокойная жизнь оказывается для него достойной изображения.

5 [50]

«Жители Фиджи приносят в жертву сами себя: они считают правильным убивать своих лучших друзей, чтобы избавить их от страданий этой жизни; они действительно рассматривают как исполнение долга, когда сын удушает своих родителей, если его об этом просят».

Индийский философ, если он думает, что познал все, чему мог научить его мир, и тоскует о слиянии с божеством, спокойно вступает в Ганг.

Еврейская религия испытывает невыразимый ужас перед смертью, главное, о чем она просит в своих молитвах, — это долгая жизнь.

5 [51]

В Индии религия и философия поглотили все практические инстинкты. Познание как интуиция и инстинкт.

5 [52]

Иллюзорные представления, напр. святой гроб в руках неверных.

5 [53]

Ригведа, X кн, гимн 129.
«Вначале нашло на него желание.
Это было первым семенем мысли.
Проистеченье сущего в несущее открыли
Мудрецы размышлением, вопрошая в сердце».

5 [54]

Индийские персы испытывают необъяснимый страх перед светом и огнем, единственные люди Востока, которые не курят, они боятся задуть свет.

Религия зороастризма, если бы Дарий не был побежден, овладела бы Грецией.

5 [55]

«Перс верит в бога, к которому он возносит свои молитвы: его мораль – чистота помыслов, слов, поступков. Он верит в то, что зло будет наказано, добро вознаграждено, он ожидает прощения своих грехов божьей милостью».

5 [56]

«Свободомыслящий инка заметил, что постоянное движение солнца есть знак рабства».

5 [57]

«Все боги должны умереть» – исконно германское представление, до сих пор с большой убежденностью защищаемое наукой. «Смерть Сигурда, потомка Одина, не в силах предотвратить смерть Бальдра: за смертью Бальдра последовали вскоре смерть Одина и других богов».

5 [58]

Седьмая заповедь Будды своим ученикам – воздерживаться от публичных игрищ.

5 [59]

Что есть добродетель? «Она помогает переправиться на другой берег», т. е. в небытие.

5 [60]

Будда: «Живите в святости, утаивая свои добрые дела и выставляя напоказ свои пороки».

5 [61]

Идеи – не божественные сущности, а иллюзии.

5 [62]

Уникальность греческой драмы (трагедии). Почему?

5 [63]

Я приведу пример.
Потом раскрою мировоззрение.
И сделаю практические выводы.

5 [64]

Мы должны подражать Будде, который взял мудрость немногих и часть ее направил на пользу многих.

5 [65]

«Атли связал Гуннара и бросил его к змеям. Но даже змей он очаровывает, играя зубами на арфе, пока, наконец, одна гадюка не нападает на него, чтобы убить».

5 [66]

Гервинус полагает, что будет гораздо правильнее, если мы все силы приложим к тому, чтобы уничтожить прискорбные препятствия, стоящие на пути нашего национального развития, чем без конца будем повторять те фаустовские проблемы, которые «как коршуны терзают сердца нашей молодежи». Ну, разумеется, проблемы эти имеют исторический характер, они исчезнут перед лицом свободного общественного движения!! Сволочь! Сброд! Исторический сброд и сволочь!

5 [67]

Гёте в любых ситуациях «записывал на бумаге свою опьяненность жизнью».

Приверженность Гёте природе и искусству: религия.

5 [68]

Высший знак воли:

Вера в иллюзию и теоретический пессимизм кусают свой собственный хвост.

5 [69]

Истинный актер относится к своей роли так, как драматург к жизни, которую он изображает. Эсхил сочинял так же, как и играл в качестве актера.

Драматическая музыка является в этой связи пластикой в высшем смысле: взгляд художника как луч солнца покоится на целом.

5 [70]

Сила фантазии – вот что подчиняет здесь волю (в музыке). Тем самым, однако, музыка меняет свое существо.

И все же в этом нет никакого противоречия: драматическая музыка. Песня – простейшая форма.

5 [71]

Макса Мюллера следует заклеймить как немца, предавшего немецкую сущность, погубившего ее в себе английскими предрассудками. При этом он бесчестно осмеливается рассуждать о выдающихся людях, взирать сверху вниз на Канта (sic!), Гегеля и Шеллинга. Наглость! Наглость! И неосведомленность! (Эссе 1, стр.203).

5 [72]

Я не постесняюсь назвать *имена*: бывает, что удается лучше прояснить свою точку зрения, когда рассуждаешь ad hominem[1]. Больше всего мне важна ясность.

5 [73]

Воздействие искусства вопреки познанию.

В архитектуре: вечность и величие человека.

В живописи: мир глаза.

В поэзии: человек как целое.

В музыке: его чувства, восхищение, любовь, желание.

5 [74]

«Только галерные рабы знают себя»: потому – искусство.

---

1 Применительно к человеку (*лат.*)

5 [75]

Часть 1.
Инстинкт, иллюзия и искусство.
Часть 2.
Музыкальная драма.
Часть 3.
Сократ и свободные умы.

5 [76]

Воля как некто
Сознательный интеллект.

5 [77]

Мир представлений есть средство, утвердиться в мире деяний и принудить себя к поступкам, состоящим на службе у инстинкта. Представление есть мотив поступка: тогда как сущность поступка оно совершенно не затрагивает. Инстинкт, принуждающий нас действовать, и представление, вступающее в наше сознание в качестве мотива, не совпадают. *Свобода воли* есть мир этих представлений, введенных в промежуточное пространство между инстинктом и действием, вера в то, что мотив и действия с необходимостью взаимно обусловлены.

5 [78]

Что мир представлений реальнее, чем действительность — эту веру теоретически установил Платон как натура *художественная*. Практически такова вера всех творческих гениев: это точка зрения воли, подобная вера. Такого рода представления, порождения инстинкта, во всяком случае так же реальны, как и вещи; отсюда их колоссальная власть.

5 [79]

Представление — самая малая из всех сил: в качестве *Agens* оно лишь обман, ибо *действует* только воля. Пусть individuatio[1] опирается на представление: оно лишь обман, только видимость, необходимая для того, чтобы соеди-

---

1 Индивидуация (*лат.*).

нить волю и поступок – действует воля с бесконечным разнообразием во имя единства. Ее орган познания и человеческий отнюдь не совпадают: вера в их совпадение – наивный антропоморфизм. Органы познания у животных, растений, человека – это лишь органы *сознательного* познания. Колоссальная мудрость его формирования – уже деятельность интеллекта. Individuatio есть во всяком случае не продукт сознательного познания, а продукт праинтеллекта. Этого не поняли идеалисты кантианско-шопенгауэрского толка. Наш интеллект *никогда* не ведет нас дальше, чем до сознательного познания: но поскольку мы включаем в себя также и интеллектуальный инстинкт, мы можем отважиться сказать еще кое-что и о праинтеллекте. Дальше этого наши возможности не простираются.

В больших организмах, таких как государство, церковь проявляются человеческие инстинкты, еще в большей степени проявляются они в народе, в обществе, в человечестве; намного большие инстинкты в истории созвездия:

если в государстве, церкви и т.д. имеется ряд представлений, замещающих иллюзии, то здесь уже творит всеобщий инстинкт.

С точки зрения сознательного мышления мир является как громадная сумма вложенных друг в друга индивидов: чем, собственно, устраняется само понятие индивида. Мир есть огромный самозарождающийся и самосохраняющийся организм: множественность заложена в вещах, потому что в них есть интеллект. Множество и единое – тождественны – немыслимая мысль.

Прежде всего важно понимать, что индивидуация *не есть* рождение сознательного духа. Вот почему мы можем говорить об иллюзорных представлениях при условии реальности индивидуации.

5 [80]

Поступок, вызванный сочувствием, есть исправление мира в действии; в царстве мышления ему соответствует религия.

Так творчество в красоте стоит рядом со способностью находить что-либо прекрасным. Преодолевается ли индивидуальная система в добре? Чистое стремление

воли к послесуществованию достаточно, чтобы вывести из него этику.

Долг: послушание представлениям — обман! Истинные побудительные мотивы воли прикрыты этим понятием долга. Достаточно подумать о долге перед Отечеством и т.д. Действие, продиктованное долгом, лишено ценности как продиктованное *долгом*: ибо ни поэтическое произведение, ни действие не производятся силой абстракции. Но оно имеет ценность, потому что оно как раз не может возникнуть из абстракции, из сознания долга, и все же осуществляется.

Доброта и любовь — свойства *гениальные*: от них исходит высшая власть, следовательно, в них говорит инстинкт, воля. То, что выражается в доброте, любви, милосердии, сочувствии, это стремление к единству, откровение высшего порядка.

Доброта и любовь как практические влечения к исправлению мира — наряду с религией, которая вступает в игру как иллюзия.

Они не состоят в родстве с интеллектом, у него нет никаких средств, чтобы ими заниматься. Они — чистый инстинкт, чувство, смешанное с представлением.

Представление в чувстве имеет по отношению к собственно движению воли всего лишь значение *символа*. Этот символ есть иллюзорный образ, благодаря которому всеобщее влечение вызывает субъективное, индивидуальное раздражение.

Чувство — заодно с волей и бессознательным представлением.

Действие — с волей и сознательным представлением.

Где берет начало деяние? Разве оно не есть также представление, нечто неопределимое? *Движение воли*, ставшее *видимым*? Но видимым ли? Эта видимость есть нечто случайное и внешнее. Движение прямой кишки также есть движение воли, которое было бы видимым, если бы мы могли проникнуть туда взглядом.

Сознательная воля также не характеризует действие; ибо мы можем сознательно стремиться и к ощущению, которое нельзя назвать действием.

Что есть осознание движения воли? Становящаяся все более отчетливой символизация. Язык, слово — симво-

лы. Мышление, т. е. сознательное представление – не что иное, как осознание, соединение языковых символов. Праинтеллект есть нечто от этого совершенно отличное: он есть по существу представление о цели, мышление есть воспоминание о символах. Мышление относится к пережитой действительности так же, как игры органа зрения при закрытых глазах воспроизводят пережитую действительность в пестрой смене перепутанных образов – оно пережевывает ее по кусочкам.

Разделение воли и представления есть в самом точном смысле слова результат необходимости в мышлении: это воспроизведение, аналогия, отвечающая тому переживанию, при котором в момент, когда мы испытываем желание, цель стоит у нас перед глазами. Но цель – это не что иное, как воспроизведенное прошлое: так движение воли делает себя понятным. Но цель не мотив, не agens действия, хотя кажется, будто бы это так.

Бессмысленно утверждать, что между волей и представлением существует необходимая связь: представление оказывается механизмом порождения иллюзий, о котором мы не должны думать, что он относится к существу вещей. Как только воля хочет стать явлением, механизм этот начинает работать.

В воле имеет место множество, движение происходит только посредством представления: вечное бытие только через представление становится становлением, волей, т. е. сами становление, воля как действующая сила – это иллюзия. Они только вечный покой, чистое бытие. Но откуда же берется представление? Это загадка. Разумеется, тоже с самого начала, оно не могло возникнуть. Но не путать с механизмом представлений в чувствующем существе.

Если представление – просто символ, то вечное движение, все стремления воли – всего лишь *видимость*. Тогда существует тот, кто представляет: это не может быть самое бытие.

Значит, рядом с вечным бытием имеется другая, совершенно пассивная сила, сила иллюзии – мистерия!

Если вопреки этому воля содержит в себе множество, становление, то есть ли цель? *Интеллект, представление должно быть независимым от становления и воли*; непрекра-

щающаяся символизация имеет чисто волевые цели. Сама воля не нуждается в представлениях, тогда она не имеет и *цели*: последняя есть нечто иное, как воспроизведение, пережевывание пережитого в сознательном мышлении. *Явление* есть непрерывная символизация воли.

Поскольку в иллюзорных представлениях мы открываем намерение воли, представление есть порождение воли, множество имеет место уже в воле, явление есть *μηχανή*[1] воли как таковой

Должно очертить *границы* и затем сказать: эти необходимые выводы мысли суть намерение воли.

5 [81]

Я остерегаюсь выводить пространство, время и причинность из жалкого человеческого сознания: они присущи воле. В этом предпосылка всей символики явлений; и человек сам такая символика, и также государство, и также земля. И значит эта символика обязательно существует не только для отдельного человека —

5 [82]

Резко охарактеризовать теологию нашего времени. Так же и намерения школы. Цель: существенно развить шиллеровское: воспитание искусством, в связи с германской сущностью.

5 [83]

Интеллигенция утверждает себя в целесообразности. Если цель есть не что иное, как пережевывание опыта, а собственный агенс от нас скрыт, то мы не имеем никакого права переносить действия, подчиненные целевым представлениям на природу вещей, т. е. мы вообще не нуждаемся в интеллигенции, имеющей представления. Об интеллигенции речь может идти только в той области, где может быть допущена ошибка, где имеет место заблуждение — в области сознания.

В царстве природы необходимость есть целесообразность — предположение бессмысленное. То, что необходи-

---

1 Орудие, инструмент (*греч.*).

мо, есть единственно возможное. Но для чего нам тогда предполагать наличие интеллекта в вещах? – Воля, если с нею должно быть связано представление, также не выражает сущности природы.

5 [84]

Эллинские иллюзии и действующие с ними заодно силы разрушения. Каково намерение воли в этом разрушении?

– Рождение учености и науки как новой формы существования.

5 [85]

Большинство ученых испытывают чрезмерное влечение к учебе. Кто стремится теперь стать мудрым? Кто хочет мыслить и исследовать, чтобы действовать? Косность тяжеловесных ученых изысканий: их уровень все ниже. Надо на 40 недель удалиться в пустыню: и стать тощими.

5 [86]

Единство произведения драматического искусства –

5 [87]

Когда музыкальный элемент исчезает, но музыкальное мировоззрение должно быть сохранено, где находит он себе убежище?

5 [88]

Уяснить себе эксперименты сознания, факт существования трагедии и ее способности вызывать потрясение – в их обратном воздействии на произведения искусства. Для этого необходим анализ катастрофы. – Борьба с судьбой, перспектива обновления, самоубийство и т.д.

5 [89]

Любое расширение наших познаний возникает из осознания бессознательного. Но, спрашивается, какой язык знаков мы для этого имеем. Некоторые знания существуют лишь для немногих, а другое хочет быть познанным в наиболее благоприятном, заранее подготовленном настроении.

5 [90]

Понятие «драма» и «действие».

Это понятие в своих истоках очень наивно: мир и привычка глаза решают все. Что в конце концов — при более пристальном рассмотрении — не есть действие? Возникающее чувство, уяснение себе чего-либо — не действия? Неужели надо все время казнить и убивать? Но одно необходимо: *становление*, противопоставленное бытию и пластическому искусству. Там — окаменение момента, здесь — действительность.

Цель подобной действительности в том, что она хочет воздействовать как *таковая*. Мы не должны колебаться между видимостью и истиной. Здесь заповедан патологический интерес. Мы чувствуем так, как будто бы пережили. Тот, кто вызовет эту иллюзию наилучшим образом, и есть лучший поэт: существенно только, *кого* он должен вводить в иллюзию. Идеал в том, чтобы обмануть самого себя. Однако здесь масштаб произведения искусства находится вне его. Оно побуждает к познанию и к действию как «воздействующее действительное произведение искусства».

5 [91]

Когда иллюзорное представление разрушается как таковое, воля должна — *если* она не желает *другого*, чем продолжения нашего существования — создать *новое*. *Образование* есть постоянный процесс облагораживания иллюзорных представлений, т. е. «мотивы» нашего мышления становятся все более духовными, сопричастными всеобщему. Цель «человечества» — это последний фантом, который может предложить нам воля. В сущности ничего не меняется. Воля действует с необходимостью, а представление стремится подняться до сущности воли, осуществленной в универсуме. В мысли, направленной на благо организмов, больших, чем индивид, и заключается образование.

5 [92]

Мышление и бытие ни в коем случае не тождественны. Мышление должно быть неспособным приблизиться к бытию и его схватить.

5 [93]

Колоссальная *мимическая* сила музыки – опирающаяся на колоссальное развитие *абсолютных* искусств.

Влияние музыки на *поэзию.*

5 [94]

Ритмика в поэзии доказывает, что музыкальный элемент еще пребывал в плену.

И действительно, эллинская трагедия является лишь предвестием более *высокой* культуры: она была последним, чего могла достичь Греция, и также высшим. Эта ступень была самой трудной из всего, что должно быть достигнуто. Мы – наследники.

Высшее достижение эллинизма: укрощение восточной дионисийской музыки и подготовка ее к образному выражению.

Эсхил был обвинен в том, что он профанировал мистерии: символично!

Благодаря пришедшему с Востока христианскому движению древнее дионисийство вновь заполонило мир, и весь эллинский труд стал казаться напрасным. Более глубокое, лишенное искусственности мировоззрение проложило себе дорогу.

Не следует только думать, будто бы Фидий и Платон были возможны без трагедии.

Древние философы, элеаты, Гераклит, Эмпедокл как философы *трагического.*

Трагическая религия у орфических поэтов.

Эмпедокл – трагический человек в чистом виде. Его прыжок в Этну – влечение к знанию! Он стремился к искусству и находил только знание. Но знание создает фаустов.

Карнавал и трагическое мировоззрение.
Трагическая женщина.
Половая любовь в трагедии.
Эсхил как народный проповедник.
Жертва. Сектантство.
Египет как исток сценического изображения.
Трагические сюжеты в истории героев.
Трагическая Греция победила персов.

Уничтожение мировой скорби как состояния слабости.

Трагический человек есть природа в ее высшей творческой и познающей способности, и потому он рождает в муках.

Люди в большинстве случаев болезненно развиты в одном направлении, даже при величайших талантах.

5 [95]

Трагическое произведение искусства.
Трагический человек.
Трагическое государство.

5 [96]

Стыд—чувство, что ты подвержен иллюзии, *хотя* ты ее и разоблачил.

С этим чувством должны мы *жить*, должны преследовать наши жизненные планы. Оно—выкуп, который мы платим принципу индивидуации. Наши отношения с людьми овеяны этим легким дыханием—а именно у трагического человека.

5 [97]

Земное благополучие—тенденция иудейской религии.

Христианство требует страдания. Контраст чудовищен.

5 [98]

Состояния, в которых рождается народная поэзия, так туманны, что мы не можем назвать гениального творца по имени. Но создание языков, религий и мифов, так же как и великих народных произведений привязано к отдельному лицу: число созидающих всегда невелико по сравнению с числом воспринимающих. То, что апробируется всем народом, имеет ценность лишь постольку, поскольку в массе народа имеются также гении, способные к суждениям.

В народе мы повсюду находим следы, оставленные проходившими львами духа: в нравах, праве, религии, повсюду толпа подчинилась влиянию единицы. «Чисто чело-

веческое» – это только фраза, более того: иллюзия известного толка.

5 [99]

Если только между созидающим понятия и представления интеллектом и открытым созерцанию миром существует неразрывная связь!

5 [100]

Метафизическое значение мира как процесса просветления? – ведь это же воля, это она раздирает себя на куски, это в ней заложена боль, интеллект же обманывается фантомами – почему? Ведь воля должна устрашать интеллект. Эти фантомы не вытеснить: ибо мы должны *действовать*. Сознание против этого слабо. Страдание и иллюзия, маскирующая страдание, – непроницаемое сознание.

Вот здесь вступает *искусство*, здесь мы находим инстинктивное знание о сущности страдания и иллюзии.

5 [101]

Аристофановская *комедия* означает уничтожение старой драматической поэзии. Ею древнее искусство завершается.

5 [102]

Рождая предчувствие избавления, трагедия дает возвышенную иллюзию: *свободы* вообще от *существования*.

Здесь необходимость страдания – но в ней есть утешение.

Иллюзионистский фон трагедии – это фон буддистской религии.

Здесь обнаруживает себя *блаженство от познания высшей боли*. В этом торжество воли. Она видит, что ужаснейшая ее конфигурация есть источник возможности существования.

5 [103]

Против недостойной еврейской фразы *о небесах* на земле –

Это возвышение вполне религиозно — вот почему произведение драматического искусства в состоянии представлять религию.

5 [104]

Почему мы не можем достичь той точки эстетической просветленности, которая характеризует греков? Очевидно, что дионисийские карнавалы были самым серьезным в их религии — за исключением мистерий — в которых, впрочем, опять же происходили драматические представления.

5 [105]

Трагический человек — как призванный *учитель* людей.

Образование и воспитание не должно принимать в качестве нормы ἦθος[1] и интеллект среднего достоинства, но именно дарования трагических натур —

В этом заключается решение социального вопроса. Богатый или одаренный эгоист — больной и вызывает сочувствие.

Я вижу колоссальные конгломераты на месте единичных капиталистов. Я вижу, что биржу постигнет такое же проклятие, какое сейчас наложено на игорные дома.

5 [106]

Что такое *воспитание*?

Когда все пережитое сразу же осознается в свете определенных иллюзорных представлений. *Ценность* этих представлений определяет
и ценность образования и воспитания.

В этом смысле *воспитание* есть дело интеллекта, тем самым до известной степени действительно *возможное*.

Эти иллюзорные представления передаются исключительно *значительной личностью*. Вследствие этого воспитание зависит от нравственного величия и характера учителя.

Волшебное влияние *личности* на *личность* основана на высшем явлении воли (которая уже выступила из оков утверждения единичной жизни, чтобы подчинить себе еще и другие низшие явления воли).

---

1 Характер (*греч.*).

Это воздействие выражается в *передаче иллюзорных представлений.*

5 [107]

Образование: по характеру иллюзорных представлений.

Каким образом может быть передано *образование? Не* путем чистого познания, но благодаря *силе личности.*

Сила личности определяется ее ценностью для воли (чем больше мир, которым она овладевает).

Каждая *заново творимая культура* создается сильными образцовыми натурами, в которых заново возникают иллюзорные представления.

5 [108]

Трагический человек.

Заключительная глава.
Механизм порождения представлений.
Возможность воспитания.
Противоположность «науке» и ее цели.
Новая «Греция».

5 [109]

Если мы будем все снова и снова бросаться в Этну, влечение к знанию как форме существования будет переживать все новые рождения: и только в неустанном аполлиническом влечении к истине природа будет *вынуждена* создавать и все более высокие дополнительные миры искусства и религии.

5 [110]

В *трагическом* мировоззрении примирялись влечение к истине и влечение к мудрости. Логическое развитие его разрушило и принудило к созданию *мистического* мировоззрения. От этого погибают большие организмы, государства, религии и т.д.

Соотношение аполлинического и дионисийского распознается также и в форме государства, вообще во всех внешних проявлениях народного духа.

Абсолютная музыка и абсолютная мистика развиваются вместе.

По мере расширения эллинского просвещения древние боги приобретают характер *призраков*.

5 [111]

Как возникает раб: это ведет к обсуждению греческого государства.

5 [112]

Продолжение «рождения»

Если цель эллинской культуры — высшее прославление с помощью искусства, то это должно проливать свет на греческую сущность. Каковы средства, которыми пользуется эта воля к искусству?

Труд и рабство.
Женщина.
Политический инстинкт.
Природа.
Недостаток учености.

5 [113]

Уничтожение искусства.
Выделение изолированных искусств и взаимные переходы.
Рассудочное искусство.
Сократизм.
Призрачный характер богов.
Трагический человек.

5 [114]

Трагический человек.

Введение. Мистагоги.

1. Рождение трагической мысли.
2. Средства эллинской художественной воли.
3. Смерть трагедии.
4. Трагический человек.

5 [115]

Боги искусства.

Что можно *объяснить* о греках, если исходить из представления о безоблачности их мира? И закрывать глаза на его серьезность? Нападки на классическую древность в этом случае вполне оправданы.

Следует показать, что в ней заключено более глубокое откровение о мире, чем в нашем разорванном состоянии, с нашей искусственно привитой религией. Или мы погибнем от этой религии, или она от нас. Я придерживаюсь прагерманской веры: все боги должны умереть.

Каждому из тех, кто считает себя любителем древности, следует самому задуматься, каким путем он к ней приближается: мы только вправе требовать, чтобы каждый из этих тоскующих по древности действительно и со всей серьезностью старался проникнуть в этот заколдованный замок, отыскивая тот потайной вход, который предназначен именно для него. Тот, кому это удастся, пусть даже в одном единственном месте, будет способен судить, насколько мы в дальнейшем рассказываем ему о вещах, которые мы действительно видели и пережили.

5 [116]

Акт I. Эмпедокл свергает Пана, который отказался ему ответить. Он чувствует себя оскорбленным.

Агригентцы хотят избрать его царем, неслыханная честь. Он познает иллюзорность религии, после долгой борьбы.

Корону ему преподносит красивейшая из женщин.

II. Страшная чума, он готовит большое представление, дионисийские вакханалии, искусство открывается как пророчество о человеческих страданиях. Женщина как природа.

III. Он принимает решение во время праздника погребения уничтожить народ, чтобы избавить его от мучений. Те, кто выжил после чумы, вызывают у него еще большую жалость.

У храма бога Пана. «Великий Пан умер».

5 [117]

Во время театрального представления женщина выбегает и видит, как ее любимый падает, умирая. Она хочет к нему, Эмпедокл удерживает ее и понимает, что любит ее. Она сдается, умирающий говорит, Эмпедокл приходит в ужас перед открывающейся ему природой.

5 [118]

Эмпедокл, который проходит через все ступени, предаваясь религии, искусству, науке, и направляет разрушительные силы последней против самого себя.

От религии его отталкивает сознание, что она обман.

Потом он испытывает наслаждение от эстетической видимости, но лишается его, познавая страдания мира.

Потом начинает относится к страданиям мира как анатом, становится тираном, использует в своих целях религию и искусство и становится все тверже. Он принимает решение уничтожить народ, потому что убеждается в его неизлечимости. Народ, собравшийся вокруг кратера: он становится безумен и, прежде чем исчезнуть, провозглашает истину о возрождении. Один из друзей умирает вместе с ним.

5 [119]

23. Почему из трагедии вышла аттическая комедия? Диалектика. Оптимизм этики.
24. Наука.
25. Воспитание.
26. Механизм веселости.

5 [120]

Трагедия и греческая веселость.

Предисловие.

Введение.

1. Рождение трагической мысли. Подготовка трагедии.
2. Средства эллинской воли для перехода к трагедии.
3. Трагическое произведение искусства.
4. Смерть трагедии.
5. Воспитание и наука.
6. Гомер.
7. Метафизика искусства.

5 [121]

Государство VIII, с гл. 10 изображение демократии и тирании.

Кн. X. Изгнание поэтов.

5 [122]

Сочинения.

К философии трагического
Филологи как исследователи метра.
Гесиод.
Гомеровский вопрос и ответ.
Язык в обучении.
Гимназия.
История в обучении.

5 [123]

Главные пункты.

Мистерии и драма – порождения одного времени, родственны также и по мировоззрению.

Шестой век как высшая точка: умирание эпоса в фаустовской современности. Великая политическая борьба.

Греческая простота: неискаженный голос природы в отношении к женщинам и рабам. Побежденный враг. Гуманность – абсолютно негреческое понятие.

Религии как опыты исправления мира посредством образов и понятий. Теогония Гесиода сводит мир к человеку: потому что человеку кажется, что лучше всего он знает себя.

Прекрасное у немцев – «блеск», у римлян pul-cer[1] – «сила», у греков – «чистота».

Трудно объяснимо: бесконечная стабильность античной драмы. – Совершенно различные вещи: гражданская драма (новая комедия) и древняя трагедия.

---

1 Pulcer – красивый (*лат.*).

Каким образом возможна ненациональная религия? Напр. христианство.

Сознательный интеллект — вещь слабая, действительна только μηχανή[1] воли. Но интеллект сам по себе и воля есть одно.

Геродот — главный источник познания.

Для Введения. Греческая простота. Затем: важность близлежащих проблем, в то время как удаленное лишь редко дает выигрыш.

Сборник удачных цитат.

5 [124]

Эстетика Аристотеля.

Музыка и ὄψις[2] и ἡδύσματα[3].

Все искусства достигают вершины позже, чем драма: она их не вобрала, а осталась консервативной.

5 [125]

Сократ не позволил посвятить себя в мистерии.

---

1 Орудие, инструмент (*греч.*).

2 Сценическая обстановка (*греч.*).

3 Украшения (*греч.*).

6. Конец 1870

6 [1]

§. 20. Еврипид.
21. Еврипид и Сократ.
22. Сократ и доеврипидовская трагедия.
23. Наука.
24. Единственная возможность науки по сравнению с искусством.
25. Цель воспитания
26. Иллюзия.
27. Идеальность мира.
28. Множественность идей.
29. Единство воли.
30. Греческая веселость и святость.

6 [2]

Другая противоположность:

сцена оказывает почести одному миру, жизнь — другому. Там и тут — различные учения.

6 [3]

Как возможно воспитание, если отсутствуют свобода воли, свобода мысли, и мы — только явления?

Возразить на это можно, сказав, что воспитание существует в том же смысле, в каком существует свобода воли — а именно как необходимое иллюзорное представление, как замещающая объяснение абсолютно непостижимого для нас феномена. Следовательно, если воспитания не происходит, этим доказывается, что указанного феномена не существует.

Воспитание способности к трагическому знанию предполагает, следовательно, определенность характера, свободу выбора и т.д. — на практике, но теоретически оно их же отрицает и сразу же ставит эту проблему во главу воспитания. Мы всегда будем вести себя в соответствии

с тем, каковы мы *есть*, и никогда в соответствии с тем, каковы мы должны быть.

У гения есть сила, чтобы опутать мир новой сетью иллюзий: воспитать гения, значит, сделать эту сеть необходимой — путем упорного изучения противоречий.

Трагическое познание есть по отношению к праединой сущности только представление, образ, иллюзия. Но поскольку мы усматриваем противоречие, т.е. несогласованность в этом образе, мы словно переживаем, как сцена, изображающая одержимого мальчика, вызовет трансфигурацию. Быть воспитанным — означает только развернуть свои свойства. Достаточно лишь считать пустыню и муки святых необходимым условием экзальтации.

Развитие гения сказывается обыкновенно в том, что масса опутывается новой сетью иллюзий, под которой она может жить. Таково магическое воздействие гения на низшие ступени. Но одновременно имеет место и восходящая линия, линия, устремленная к гению: она всегда прорывает имеющиеся сети, до тех пор, пока, достигнув гения, не достигает высшей цели искусства.

6 [4]

Ясно, что все явления материальны: вот почему естественные науки имеют абсолютно законную цель. Ибо быть материей, значит, быть явлением. В то же время отсюда вытекает, что естественные науки гонятся за иллюзией, которую они со всей серьезностью рассматривают как реальность. В этом смысле мир представлений, иллюзорных образов и т. п. — это также и природа: в той же степени достойная изучения.

6 [5]

Представление о том, что человек должен спасти себя — как будто бы то, что должно быть спасено в нас — это не сущность мира.

6 [6]

Сократ — научное знание.

Воспитание. Иллюзорные представления.
Праединое, противоречие.
Рекапитуляция. Цель искусства и гения.

6 [7]

Логическое мышление имеет своей целью познание «алогичного центра» мира: так же, как и мораль, есть своего рода логика. Понимание этого делает необходимым *прекрасное.*

Логическое есть чистая наука о явлениях и относится только к видимости. Уже художественное произведение находится вне его сферы. Прекрасное как отражение логического, т.е. законы логики — объект законов прекрасного.

6 [8]

Гомеровская ясность духа.
Метафизика искусства.

6 [9]

24. Научная картина мира в борьбе с религиозной: новый контраст аполлонического и дионисийского. Преодолим только в искусстве. Философ и мистик (искусства могут развиваться, присоединяясь к одному или к другому).

Единственное искусство, выходящее за эти рамки, — музыка; театр мира и прасилы (веселость предисловия). Описание трагического человека.

25. Воспитание между этими картинами мира: убеждение в необходимости иллюзии есть целительное средство.

26. Филолог, т. е. учитель.

6 [10]

Искусство и наука.

6 [11]

Как может Сократ заниматься музыкой?

1. Хотя он все губит.
2. Веселость Сократа в платоновском «Симпозиуме», его ирония.
3. Свойственная ему разрядка весельем (как в художественных произведениях).
4. Причина веселья — коррекция мира.
5. Художественная и научная коррекция мира.
6. Научная тенденция к истине.
7. Иллюзорные представления.

8. Механизм перехода науки в искусство.
9. Научное воспитание. «Освобождение от инстинктов».
10. Идеальный учитель в науке — аполлонический.
11. Мистик и святой.
12. Борьба мистики с наукой — Дионис и Аполлон.
13. Музыка и драма.
14. Трагический человек. — Сократ, занимающийся музыкой.

6 [12]

Тот, кто на самом себе почувствовал наслаждение созерцательного познания, тот, кто видел, как оно стремится захватить в свой широкий круг весь мир явлений, не знает более сильного стимула к существованию, чем жажда довести это завоевание до конца и соткать непроницаемую сеть. Тому, кто настроен так, образ платоновского Сократа служит *вознаграждением*, воплощением совершенно новой формы *счастья в существовании.*

Теоретический гений как разрушитель эллинского, аполлинического искусства: этому препятствуют картины мира, созданные философией и христианством, религией, вообще силы инстинкта: на руинах разрушенного искусства расцветает мистика. Против иллюзорных представлений: им противостоят новые картины мира, которые затем вновь подвергаются логическому разрушению и требуют новых построений. Все мощнее фундамент, все более выверена постройка, все бóльшие мыслительные комплексы, вовлекаемые в работу, — вот мировая миссия эллинства и Сократа. Кажется, что миф все больше исключается. В действительности он становится все глубокомысленнее и великолепнее, ибо все значительнее познанные закономерности. Это требует мистической концепции. Но затем сама мощь логического мышления выталкивает на поверхность противоположную силу, которая отныне на тысячелетия сковывает логику.

Борьба двух этих форм искусства: философские образы мира утверждают себя в качестве доказанной истины, религиозные — в качестве истины недоказуемой, а потому данной в откровении. Противоположность теоретическо-

го и религиозного гения. Но возможно согласие: с одной стороны, максимально строгое определение границ логического, с другой — понимание того, что для нашего существования необходима иллюзия.

Такова новая противоположность аполлинического и дионисийского, которая может найти разрешение в трагическом искусстве и в музыке, где достигается цель конфликта. Полная иллюзорность мира, искусство также должно предстать нам в развернутом виде: но оно должно и снова свернуться — Влияние звезд.

6 [13]

1. Теоретический человек, неактивен, причинность, наслаждение логического познания. Новые формы существования. Безграничный аполлинизм, безмерная тяга к познанию, бесстрашие в сомнениях.
2. Разложение иллюзорных представлений.
3. Воспитание.
4. Трагическое познание и искусство (религия).

6 [14]

1. Сократ — противник мистерий, лечить страх смерти познанием причин. Причина, ее предпосылка — обоснованность. Оптимизм диалектики. Вера в то, что понятие схватывает сущность вещи: платоновская идея. Отсюда метафизика логики: тождество мышления и бытия. Предпосылка целей мышления и целей доброго и прекрасного. Веселость.
2. *Иллюзия.*
3. Предпосылка свободы воли. Существует только познание: все действия совершаются по представлениям.
4. Александринизм познания, поход в Индию. Дикий всплеск дионисийства. Иоанн.

6 [15]

1. Механизм аполлинического и дионисийского. Веселость.
2. Гомер, после победы над титанами.
3. Гомер как единый, Гесиод напротив в состоянии соперничества.
4. Элегия и хоровая лирика.

6 [16]

Как и художник, теоретический человек находит бесконечное удовлетворение в наличном и так же как он, защищен от дионисийской мудрости. Если художник каждый раз, когда обнажается истина и природа, задерживает свой взгляд на том, что и теперь, после обнажения, еще остается под покровами, то теоретический человек находит удовлетворение в сброшенных покровах и наслаждается представлением, что он все их сорвал.

6 [17]

1.	Феогнид.	с. 45
2.	De Laertii Diogenis fontibus	70
3.	Analecta Laertiana[1] 1866, 67, 68, 69, 70	16
4.	К критике и источниковедению Лаэрция.	45
5.	Плач Данаи.	12
6.	Certamen[2]. Издание.	22
7.	Флорентийский трактат.	16
8.	Гомер и классическая филология	24
		250 страниц.

Греческая веселость

6 [18]

§. 1.	Сон и опьянение.	Трагическая мысль как новая форма существования. Цель дионисийской воли.
§. 2.	Дионис и Аполлон.	
§. 3.	Олимпийские боги.	
§. 4.	Аполлиническое искусство.	
§. 5.	Аполлиническая этика.	
§. 6.	Возвышенное и комическое	
§. 7.	Эсхил и Софокл.	
§. 8.	Греческий раб и труд.	Средства эллинской воли достичь своей цели, гения.
§. 9.	Жестокость в сущности индивидуации.	
§. 10.	Греческое государство.	
§. 11.	Государство и гений.	
§. 12.	Платоновское государство.	
§. 13.	Греческая женщина.	
§. 14.	Пифия.	
§. 15.	Мистерии.	

1 Об источниках Диогена Лаэртского (*лат.*).

2 Состязание (*лат.*).

<table>
<tr><td>§. 16. Эдип.
§. 17. Прометей. Хор. Единство.
§. 18. Еврипид и Дионис.</td><td>Трагические маски.</td></tr>
<tr><td>§. 19. Новая комедия.
§. 20. Тенденция у Еврипида.
§. 21. Еврипид и Сократ.
§. 22. Платон. Еврипид.—Роман. Драма.</td><td>Смерть трагедии</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>§. 23.
§. 24.
§. 25.
§. 26.</td><td>Наука и искусство.</td></tr>
<tr><td>§. 27.
§. 28.
§. 29.
§. 30.</td><td>Метафизика искусства.</td></tr>
</table>

Греческая веселость.

Предисловие.

Введение.

I. Рождение трагической мысли.

II. Предпосылки трагического художественного произведения.

III. Двойственная природа трагического произведения.

IV. Смерть трагедии.	Гомер.
V. Наука и искусство.	Язык.
VI. Метафизика искусства.	Метрика.

7. Конец 1870 – апрель 1871

7 [1]

Прекрасное начинается в любом искусстве только тогда, когда преодолено чисто логическое. Напр. развитие гармонии свидетельствует о таком прорыве от физиологически-прекрасного к высшему прекрасному, ко все более *бесплотной* форме прекрасного.

В каждом языке понятие прекрасного развивается из разных первичных значений, напр. из значений «чистое» или «сияющее» (противоположности – «грязное» и «темное»).

7 [2]

Гениальное чувство пропорции, сформировавшееся в греческом языке, в музыке и в пластике, обнаруживает себя в нравственном законе меры. Дионисийский культ прибавляет к этому *ἀλογία*[1].

7 [3]

Эллинский мир Аполлона внутренне преодолевается дионисийскими силами. Христианство нашло себя уже *подготовленным*.

7 [4]

Эллины отводили женщине должное место: из него произошло почтение перед женской мудростью: Диотима, Пифия, Сивиллы, Антигона. Здесь мы вспоминаем о немецкой женщине, как изобразил ее Тацит.

7 [5]

Греки наивны, как природа, когда говорят о рабах. Они *есть* повсюду, где есть культура. Жертвовать культу-

---

1 Беспорядок, иррациональность (*греч.*).

рой во имя схемы кажется мне ужасным. Где люди равны? Где они свободны? Мы уничтожаем братство, т. е. глубокое сочувствие к другим и к себе, поскольку чувствуем себя призванными жить за *счет* других. Мы намеренно обманываем себя, закрывая глаза на то страшное, что заложено в вещах.

7 [6]

Строгое эллинское понятие родины необходимо для большого культурного мира. Горе абсолютистскому государству!

7 [7]

Античный мир гибнет от *ἄνθρωπος θεωρητικός*[1]. Аполлинический элемент снова отделяется от дионисийского, и тогда оба вырождаются. Сознание и глухое желание противостоят друг другу как враждебные, бушующие в одном и том же организме силы.

7 [8]

Эпиграф: «Великий Пан умер».

7 [9]

Появление *Декамерона* во время чумы представляет собой параллель к возникновению мира олимпийских богов на ужасающем фоне.

7 [10]

Враждебный человеку характер первоначального Зевса можно распознать еще в мифе о Прометее.

7 [11]

По Катуллу (Вестфаль 120) у персов *маг* рождается от кровосмешения.

7 [12]

Сладострастие и привлекательность *ужасного* есть действие целебных сил природы.

---

1 Человека созерцающего; человека размышляющего (*греч.*).

7 [13]

Евангелие от Иоанна родилось в греческой атмосфере, на дионисийской почве: его влияние на христианство, в противовес иудаизму.

7 [14]

I Рождение трагической мысли.
II Сама трагедия.
III Гибель трагедии.
IV Иоанн.

К этому же: Введение для моих друзей. Назначение искусства.

7 [15]

К II

Женщина.
Раб.
Государство. Война. (Князья как жертвы государства.)
Преподавание.

К IV

Сокрытость трагедии (как мира статуй).
Опьяненная «наука» (на месте «мудрости»).
Великий Пан мертв. Гибель богов.
Трагический человек – Эмпедокл.

7 [16]

Эллины думают *о работе*, как мы о деторождении. То и другое считается постыдным, но от этого никто не станет объявлять постыдным результат.

«Достоинство труда» – это глупейшая современная иллюзия. Мечта рабов. Весь мир мучается, чтобы обеспечить себе дальнейшее существование. И поглощающая силы жизненная необходимость, называемая трудом, должна быть «достойной»? Тогда и само существование должно было быть чем-то достойным.

Только труд, совершаемый по свободной воле субъекта, обладает достоинством. Тем самым истинная культурная работа обоснованно связана с беззаботным существованием. Напротив: рабство неотделимо от самой сути культуры.

7 [17]

Идеальное государство Платона потому свидетельствует об особой мудрости, что именно в том, что так бросается нам в глаза, открывается необузданная природная сила эллинской воли. Это действительно образец истинного государства мыслителей, где женщине и труду отведено совершенно правильное место. Ошибка заключена только в сократовском понимании государства мыслителей: философское мышление не может созидать, а только разрушать.

7 [18]

Прославление воли посредством искусства — цель эллинской воли. Тем самым нужно было заботиться о том, чтобы творения искусства были возможны. Искусство есть свободный избыток народных сил, не растраченных в борьбе за существование. Отсюда вытекает *жестокая* действительность *культуры* — она возводит свои триумфальные ворота на угнетении и уничтожении.

7 [19]

Самое страшное из проклятий, ведомых ветхозаветному иудею, — это не вечная мука, а полное *уничтожение.* Псалом 1,6; 9,6. Безусловного бессмертия Ветхий Завет не знает. Худшее из зол — небытие.

7 [20]

Поборник культуры — Прометей разорван коршунами.

Влияние искусства, сохраняющее для нас жизнь эпохи, — Атли, игру которого слушают змеи. Если он уронит лиру, змеи его убьют.

7 [21]

Одновременно с высшим расцветом искусства развивается и безгранично требовательная логика науки. От нее умирает трагическое искусство. Священная хранительница инстинктов, музыка, покидает драму. Научное существование — последняя ступень воли: она является более без покровов и в своем истинном облике увлекает в бесконечность своей множественности. Все должно найти объяснение: мельчайшие детали становятся притя-

гательными, и взгляд насильно отрывается от мудрости (художника). Религия, искусство, наука – все только оружие против мудрости.

7 [22]

Эдип, отцеубийца и виновник кровосмешения одновременно разгадывает загадку Сфинкса, природы. Персидские маги рождались от кровосмесительной связи: то же самое представление. То есть: до тех пор, пока мы подчиняемся правилам природы, она владеет нами и скрывает свою тайну. Пессимист толкает ее в пропасть, разгадывая ее загадку.

Эдип – символ науки.

7 [23]

Как наставница народа античная трагедия могла состояться только служа государству. Вот почему политическая жизнь и преданность государству достигли такой высокой степени, что ими были захвачены и художники. *Государство явилось средством создания художественной действительности*: оттого жажда государства сильнее всего испытывается кругами, чувствующими потребность в искусстве. Это было возможно лишь при условии самоуправления, последнее же мыслимо только при незначительном числе допущенных к управлению граждан. Грандиозный спектакль государственной и общественной жизни играется в конечном счете для немногих: таковы большие художники и философы – которые лишь не должны претендовать на то, чтобы принимать участие в политике, как того требует Платон в Государстве. Для них природа сооружает колоссальное здание иллюзии, в то время как масса обходится остатками пира гениев.

Государство создается путем жесточайшего порабощения, путем выращивания рода трутней. Высшее назначение государства заключается в том, чтобы из этих трутней возникла культура. Политический инстинкт направлен на сохранение культуры, чтобы не надо было все время начинать сначала. Государство подготовило рождение и понимание гения. Воспитание греков было нацелено на максимум наслаждения *трагедией*. Так же и с языком: он создается гениальнейшим существом для употребления гени-

альнейшими существами, тогда как народ нуждается лишь в незначительной его части, пользуется остатками.

Отдельное, в высшей степени эгоистическое существо никогда бы не пришло к тому, чтобы развивать культуру. Потому имеется политический инстинкт, волею которого эгоизм поначалу усмиряется. Заботясь о своей собственной безопасности, он выступает как поденщик высшей цели, о существовании которой он ничего не знает.

7 [24]

У растений чувство прекрасного просыпается после того, как они отрешаются от дикой борьбы за существование. У людей одним из средств устранения борьбы за существование служит государство (поскольку борьба продолжается на более высоком уровне, как борьба государств, отдельный человек становится *свободным*). Природа воспроизводит себя посредством красоты: это приманка, служащая продолжению рода. – Природа избирает для своего продолжения высшие экземпляры и на них кладет глаз.

7 [25]

Раб. Возникновение государства, варварское право войны.

Развитие единичного из борьбы за существование. Красота растений.

Силой политического инстинкта обеспечивается непрерывность культуры.

Природа тоскует по *улыбке.* Государство как требование необходимости и как инструмент разбоя становится вскоре культурным государством. Политический инстинкт тяжело перегружен, отсюда войны и поглощающая силы партийная жизнь. Так инстинкт часто сам оказывается вреден для собственной цели инстинкта.

Тиран (высшая точка политической алчности) как опекун культуры – пример.

Платоновское государство – contradictio[1]: оно исключает искусство, являясь государством мыслителей. В остальном вполне в *греческом* духе.

---

1 Противоречие (*лат.*).

7 [26]

Долг — послушание инстинкту, который является в виде мысли. Обыкновенно мысль неадекватна инстинкту, но содержит *эстетическую* привлекательность: представление, имеющее свойство прекрасного.

7 [27]

Что такое *прекрасное*? — Чувство удовольствия, скрывающее от нас истинные намерения, которые воля имеет в явлении. Чем же вызывается чувство удовольствия? Объективно: *прекрасное* есть улыбка природы, избыток силы и чувство удовольствия от существования: достаточно подумать о растениях. Это девичье тело Сфинкса. Цель прекрасного — соблазнить к существованию. Что же такое эта улыбка, это соблазняющее? В отрицательном смысле: сокрытие необходимости, разглаживание всех морщин и ясный взгляд, в котором отражается душа вещей.

«В каждой женщине видеть Елену», жажда бытия скрывает некрасивое. *Отрицание нужды*, истинное или кажущееся — вот красота. Звук родной речи на чужбине красив. Худшее из музыкальных произведений может восприниматься как красивое по сравнению с отвратительным воем, в то время как по сравнению с другими музыкальными произведениями оно само будет отвратительным. Так обстоит дело уже и с красотой растений и т. д. Нужно, чтобы потребность отрицания нужды встретилась с видимостью такого отрицания.

В чем состоит эта видимость? Буйство, алчность, настойчивое, страстное желание расширить свое присутствие, свою власть не должны быть заметны. Главный вопрос: как это *возможно*? При ужасной природе воли? Только при помощи *представления*, субъективно: благодаря прикрывающей иллюзии, которая предвосхитит удачу жаждущей мировой воли; прекрасное — блаженный сон, отразившийся в чертах лица, освещенного улыбкой надежды. Охваченный этой мечтой, этим предчувствием, Фауст в каждой женщине видит Елену. Так мы видим, что индивидуальная воля может мечтать, предчувствовать, иметь представления и фантазии. Цель природы, улыбающейся прекрасной улыбкой своих явлений, — соблазнение к бы-

тию других индивидов. Растение есть прекрасный мир животного, весь мир – человека, гений – прекрасный мир самой праволи. *Творения искусства есть высшая цель воли, стремящейся к наслаждению.*

Любая греческая статуя может учить тому, что прекрасное – только отрицание. – Высшее наслаждение воля получает от дионисийской трагедии, ибо здесь ужасающий лик бытия благодаря экстатическому возбуждению влечет к продолжению жизни.

7 [28]

Платоновская идея есть вещь, включающая отрицание инстинкта (или *видимость* отрицания *инстинкта*).

Благозвучие доказывает, насколько верно положение о негативности.

7 [29]

Трагедия прекрасна, поскольку инстинкт, создающий ужасное в жизни, является здесь в виде художественного инстинкта, с улыбкой, как играющий ребенок. Трогательность и увлекательность трагедии как таковой в том и состоит, что ужасный инстинкт предстает перед нами как художественный и игровой. То же относится к музыке: она есть образ воли в еще более универсальном смысле, чем трагедия.

В других искусствах нам улыбаются явления, в драме и в музыке сама воля. Чем глубже мы убеждены в неблагости этой воли, тем больше захватывает нас игра.

7 [30]

Надо лишь чем-то *быть*, для того, чтобы мир представился тебе как нечто, чего не должно быть.

7 [31]

Женщина платоновской «Политики». Тут нет никакого прегрешения по сравнению с героической женщиной поэзии, как и по сравнению с афинской женщиной. В них говорит голос природы, в этом смысле они мудры (Пифия, Диотима). Тацит. Мнение, будто бы положение женщины в Греции было неестественным, опровергают

уже великие мужи, ими рожденные. Женщину погубить трудно: она остается равной себе: малостью семейного существа. Мальчик воспитывался государством. Семейное воспитание представляет собой лишь вспомогательное средство на случай, когда государство дурно и не выполняет своей культурной задачи. В нашей культуре преобладает женственность, которая размягчает мировоззрение: греческие мужи жестоки как природа. Иллюзорные представления женщины иные, чем у мужчины: в зависимости от того, какие из них одерживают в воспитании верх, культура имеет нечто женственное или мужественное. Любовь Антигоны к брату. – Для государства женщина – это *ночь*: а точнее, *сон*: мужчина же – *бодрствование*. Кажется, она ничего не делает, она всегда одинакова, возврат к целительной природе. В ней дремлет и грезит будущее поколение. Почему культура не стала женственной? Несмотря на Елену, несмотря на Диониса.

Правильное положение женщины: разрыв семейных связей. Разве не хуже мужчине, вследствие тех ужасных требований, которые предъявляет к нему государство? Женщина должна родить и потому призвана к лучшему, что может человек, – жить как растение, λάθε βιώσας[1]. Они не работают, трутни по Гесиоду.

7 [32]

1. Кто мог бы усомниться, что весь мир героев существовал только ради Гомера? И что Демодок и Фемий были одиночками?

7 [33]

Слепой певец как символ тех одиночек, которые одновременно жрецы и провидцы.

7 [34]

Женщина.
Оракул.

---

1 Жить незаметно (*греч.*), один из принципов философии Эпикура.

7 [35]

Прекрасное.
Воспитание.
Трагический человек.
Мистерии.
Наука.

7 [36]

Одиночки должны быть учителями, духовными родителями нового поколения, производящими на свет новых одиночек.

7 [37]

Национальное государство по сравнению с городом-государством – грубое варварство. В этом ограничении проявляет себя гений, который не ценит массы, но в малом постигает больше, чем варвар в большом.

Краткость существования также есть признак гения.

Под конец сравнение Греции с гением. Рим как типичное варварское государство, где воля не достигает высшей цели. Оно имеет более грубую организацию и более неуклюжую мораль: последняя выступает как оружие и оборонительный вал, ибо иначе столь грубые кулаки в сочетании с извращенными наклонностями разгромили бы все и оставили после себя одни руины. Кто питает почтение к колоссу?

7 [38]

Чтобы женщина дополняла государство, она должна иметь дар предчувствия. В высшей степени – Пифия; там, где даром этим обладают мужчины, они отмечены знаком «одиночки». Слепой Тиресий как ясновидец, Ликург Пифагора как символ: первоначально, видимо, порождения Аполлона. Выражение, которое дает это почувствовать: создаются святыни для Софокла (как спасительного гения).

Одиночки должны рождать новое поколение одиночек.

7 [39]

Женщина как источник зла, Троянской войны и т.д.

7 [40]

Одиночка в целях *государства* — но к этому присоединяется еще одиночка в *мировых* целях, спаянная масса индивидов, человек как произведение искусства, драма, музыка. Государству противостоят мистерии. Это более высокая форма бытия и при уничтожении государства.

7 [41]

Каким образом погибает государственное произведение искусства? От науки. Откуда же она? Отречение от мудрости, недостаток искусства.

Прекрасное.

Священное (как цель учения в мистериях и трагедиях). Анахорет с его видениями. Драма.

Трагический человек — Эмпедокл.

Философ.

Введение. Воспитание. Новый период культуры. Греческая веселость.

7 [42]

Наука из ораторского искусства, ораторское искусство из политического инстинкта. «Доказательство». Софист навсегда остался типом ученого. Трезвомыслящий человек — вот к кому обращена речь: нужно вызвать интерес.

7 [43]

Немецкая женщина обладала способностью дополнять государство: смотри у Тацита. А сегодня она разодетая *рабыня* понятия государства. Сравни с гетерой древности.

7 [44]

Государство, которое не способно достичь своей последней цели, имеет обыкновение разрастаться до неестественных размеров. Мировая империя римлян не представляет собою в сравнении с Афинами ничего величественного. Сила, которая должна вызвать цветение, распределяется между листвой и стволом, которые чванятся величиной и обилием.

7 [45]

Жалкий род нынешних апостолов образования; переступим через него молча: при этом он будет раздавлен.

7 [46]

Если прекрасное основывается на сновидении, то возвышенное – на опьянении. Морская буря, пустыня, пирамида. Свойственно ли возвышенное природе?

Отчего возникает красивый аккорд?

Чем порождается свобода воли, выражения воли?

Избыток воли влечет за собой возвышенные впечатления, перегруженные инстинкты? Жуткое ощущение *безмерности* воли.

Мера воли вызывает к жизни красоту.

Красота и свет, возвышенное и тьма.

7 [47]

Кант однажды заметил, что установление природы, согласно которому продолжение рода связано с наличием двух полов, всегда казалось ему удивительным, бездной, в которую не может проникнуть человеческий разум.

7 [48]

Сентиментальные греки не умеют себя выразить, и самовыражение пресекается эллинской волей. Отсюда наивность выражения.

Сентиментальное часто есть результат *сознаваемой* мудрости.

Наивное у Софокла есть часто только старческий опыт сознания, представляющего примитивную точку зрения.

Эсхил сентиментальный.

Наивное – это всегда недостаток. Это детское в гении, с его неколебимой уверенностью и безобидной преданностью себе.

7 [49]

Государства, которые не доходят до искусства, подобны растениям, не имеющим цветов: заменить их нам не могут ни нежные листья, ни упругие ветви.

7 [50]

Упомянуть охваченных пляской Св. Иоанна и Св. Витта!

7 [51]

Относительно *государства* разработать – женщина как сон!

7 [52]

Так же, как природа связала деторождение с существованием двух полов, она связала и высшее рождение, рождение произведений искусства вообще с индивидуацией.

7 [53]

οὐδεὶς μυούμενος ὀδύρεται[1]. – Благодаря чему эллинская воля выводит человека из под власти страдания, связанного с существованием?

Благодаря силе всех инстинктов жизнь эллинов была богаче страданиями. Каково было противоядие!

7 [54]

Откуда несгибаемость, твердый взгляд Фидия? Гомера?

Непреклонная метафизика, но прибeрегаемая для торжественных моментов: в ней исчезал весь мир богов.

Цель государства: Аполлон. Цель бытия: Дионис.

7 [55]

Загрей как индивидуация. Деметра снова ликует в надежде на новое рождение Диониса. Эта радость – провозвестница рождения гения – и есть эллинская веселость.

7 [56]

Орфей, антимифологичен, связан с буддизмом.

Пифагор, как и Гераклит, отвергает дионисийские оргии.

---

1 Никто из сильных не огорчается (*греч.*).

7 [57]

Уверенность эллинского художника опирается на неотменяемую метафизику. В этом *наивность*, противоположная сентиментальности (здесь опора подгнила).

На основе этой уверенности развивается *мышление*.

7 [58]

Необходимые противоречия в мышлении, позволяющие жить. Логическое мышление с его томлением по науке создает новую форму существования.

Чистое мышление стремится все объяснить и лишено активного преобразующего действия. – Наука есть *μηχανή*[1] воли, для того, чтобы удерживать на расстоянии массу экспериментов и новаций.: *ἄνθρωπος θεωρητικός*[2] – враг искусства мистерии является *хранителем* древности: заключено ли в этом намерение воли? Продлить существование великих произведений искусства?

7 [59]

Магическое воздействие человека на природу.

7 [60]

В первых главах следует указать на позднейшие модификации.

7 [61]

Индивидуация – затем надежда на возрождение единого Диониса. Тогда все будет Дионисом. Индивидуация – это мука бога – ни один посвященный не скорбит больше. Эмпирическое существование есть нечто, чего не должно быть. Радость возможна в надежде на это восстановление. – Искусство и есть такая прекрасная надежда.

Διόνυσος ὠμηστής[3] и *ἀγριώνιοςί*[4] = *Ζαγρεύς*[5]. Ему в жертву Фемистокл приносит перед битвой при Саламине трех юношей.

1 Орудие, инструмент (*греч.*).
2 Человек созерцающий; человек размышляющий (*греч.*).
3 Дионис Сыроядный (*греч.*).
4 Агрионий («Дикий», «Яростный») (*греч.*).
5 Загрей (*греч.*).

7 [62]

Высшая аполлиническая подготовка заключается в светлом, умеренном характере его этики. *Наука* есть следствие. Ослабление ужасающего в бытии. Строгое сведение человека к мере. Его цель – художник-жрец. Пифагор типичен: эпический поэт. – Итак, одиночки Аполлона – жрецы поэтического искусства. Трагедию из Аполлона объяснить невозможно.

Мистерии – новый механизм. Здесь не было ослаблено удивление перед бытием, на него горько жаловались, потому что бог был растерзан. Мощная метафизика снова возвращала, наконец, радость на лица.

7 [63]

Первые главы – только прелюдия.

7 [64]

Аполлинический одиночка вне государства – *ἄνθρωπος θεωρητικός*. Перегруженный аполлинический инстинкт – переступает через искусство.

Дионисийский одиночка вне государства – анахорет. Перегруженный дионисийский инстинкт – переступает через искусство.

Сущность прекрасного.

Сущность трагического.

Представление – противоположность саморастерзанию – самонаслаждение – возможно лишь посредством саморасщепления. Абсолютное наслаждение – красота. Наслаждение в растерзании – возвышенность чувства.

Введение. Греческая веселость.

7 [65]

Воспитание.

Простые греки.

«Задумчивые».

Прелюдия. Постепенное выступление эллинского из-под покровов.

7 [66]

В заключение: связать с *Винкельманом*: Объяснение простоты и достоинства греков.

7 [67]

Это, видимо, самый отчужденный взгляд, в котором повинно именно это время войны и побед. Современное отшельничество, совместное существование с государством невозможно.

7 [68]

Потребность в совершенном произведении искусства.

7 [69]

Кто хоть однажды испытал что-либо подобное по отношению к произведениям Вагнера, пленен навсегда. Но таких немного, что нас не удивляет.

7 [70]

Вершина: объединение Диониса и Аполлона. Но затем отдельные принципы снова развиваются в различных направлениях. Сократ. Еврипид. Платон.

7 [71]

Природа не предмет сентиментального интереса.

7 [72]

Соседство Аполлона и Диониса только на короткое время — время произведений искусства. Затем оба инстинкта нарастают — чем решительнее радикализм мышления, тем больше развивается дионисийское. Абсолютное государство, абсолютная музыка, абсолютная наука (Рим, христианство, Аристотель), растения без цветов. Александр — абсолютное государство, Аристотель — абсолютная наука (абсолютный гений мистики).

Рождение гения требует колоссальной предварительной работы, с другой стороны, сила воздействия этих подготовленных влечений неизмерима.

В какой-то момент подготовленные инстинкты должны получить абсолютную свободу. Тогда воля делает бесчисленные пробы, прежде чем это принесет плоды. Воззрения Эмпедокла. Улыбка на устах Деметры.

7 [73]

Следует назвать софистов.

Под конец цель представления.

7 [74]

Реформа изучения древности. Винкельман.

Изучение языков, это я понимаю. Но филолог-классик не должен быть только человеком науки: он должен быть типичным учителем. Или он должен быть чем-то меньшим: простым коллекционером, который должен тогда смириться с тем, что более смелый ум отберет у него им собранное. Эстетическая критика – глупость!

Чему вообще можно учить!

Как можно быть «учителем»! Греческие философы – наши образцы. Призыв к моим друзьям. – Если филология – это не мелочная лавка и не лицемерие, то она не может дальше существовать в круге старых понятий. «Лессинг» невозможен надолго.

7 [75]

Языковедение не хочет иметь ничего общего с классической филологией. Только половинчатые натуры ищут компромисса.

«Надобно иметь влечение к древним», к чему я должен добавить: но не слишком сильное. Иначе точно не станешь филологом-классиком. В этом смысле я предостерегаю от филологии.

7 [76]

Упомянуть следует также и педерастию древних как необходимое следствие перегруженности инстинкта.

7 [77]

Происхождение языка.

Гомер и Гесиод.

Классическая филология.

Ритмика.

Платон.

7 [78]

От Гомера до Сократа
Исследование по эстетике.

Предисловие – К Рихарду Вагнеру.
Гл. 1. Гомер.
Гл. 2. Происхождение лирики.
Гл. 3. Сократ и трагедия.
Гл. 4. О возрождении греческой древности.

7 [79]

Когда Фридрих Август Вольф утверждал, что *рабы* необходимы в интересах культуры, это было одно из сильных открытий моего великого предшественника, для понимания которого у других не достает твердости.

7 [80]

Абсолютная мистика, хотя она получает имена и импульсы с Востока, представляет собой, как об этом свидетельствует Евангелие от Иоанна, несомненный продукт того же греческого духа, из которого родились мистерии.

7 [81]

Эдип-маг и Сфинкс-мудрец как цель мистерий (просветление после растерзания).

Оракул (боги *знают* о его страшной судьбе).

Эдип доверяет *политическому инстинкту*, говорящему, что он должен быть уничтожен.

Женщина.

Эдип символически страдает в угоду воли: и так каждый герой есть символ Диониса. Геллерт, «для которого у того не много ума» и т.д. Это *типично* для античных фигур, за ними стоит божество.

Как погибает драма, соседство Аполлона и Диониса?

Характеры утрачивают связь с богом.

Вакханки – Дионис как *ἀγριώνιοςί ὠμηστήςί*[1] и *μειλίχιος*[2]. Протест против сократизма (о жертве Фемистокла).

---

1 Дикий (яростный) сыроядный (*греч.*).

2 Медовый (*греч.*)

Цель существования никогда не будет познана, вместо нее снова и снова конечные цели. Это аполлиническое, вклиниваются все новые иллюзорные представления. С другой стороны, это бог, который страдает, Дионис. *Эпические* герои как страдающие.

7 [82]

Красота наступает, когда отдельные инстинкты движутся параллельно, но не против друг друга, это наслаждение для воли.

7 [83]

Прометей – один из титанов, растерзавших Диониса, потому он вечно страдает, как и его творения, и бунтует против Зевса, предчувствуя грядущую мировую религию. Только благодаря тому, что бог растерзан, благодаря труду титанов возможна культура, род титанов продолжается благодаря разбою. Прометей, растерзавший Диониса, одновременно отец прометеевского человека.

7 [84]

В такой мир вступает Сократ – аполлинический одиночка, который снова, как Орфей, выступает против Диониса и которого самого разрывают менады. Его смерть обусловлена не причинами, а чувствами: пусть причины находят несчастные. Но все же он победил. К нему восходит упадок трагедии.

Единство трагедии.

7 [85]

Аполлон, Дионис.
Божественные миры.
Трагическая мысль.
Раб.
Государство.
Женщина. Оракул.
Мистерии.
Эдип, Прометей, Вакханки.
Еврипид.
Сократ.

Наука.
Красота.
Святость.
Воспитание.

7 [86]

Всякая наука направлена на *иллюзию*, поскольку она крепко держится за индивидуацию и никогда не признает сущностного единства. В этом смысле она аполлинична.

7 [87]

«Когда у детей будут мудрые головы».

7[88]

1) Я мог бы себе представить, что с немецкой стороны война велась для того, чтобы вызволить из Лувра Венеру, словно вторую Елену. Это было бы пневматическое толкование войны. Эта война стала посвящением в прекрасную античную неподвижность бытия – начинается серьезное время – мы верим, что оно будет таким и для *искусства*.

7 [89]

Греки до сих пор влияют на нас только одной стороной своего существа.

7 [90]

1) *Гармония* без внутренней необходимости, без ужасающей подоплеки – этого ищут наши «греки» у древних!

7 [91]

Не бывает прекрасной поверхности без страшной глубины.

7 [92]

1) Прозрачность, ясность, определенность и кажущаяся поверхностность греческой жизни напоминают прозрачную морскую воду: дно кажется намного выше, кажется, что море мельче, чем на самом деле. Именно это создает впечатление большой ясности.

7 [93]

Большее спокойствие и определенность характера есть следствие основательной глубины натуры.

7 [94]

2. В софокловской трагедии *язык* в противоположность персонажам – *аполлинический.* Фигуры на этот язык переводятся. Сами по себе они такая же бездна, как напр. Эдип. В этом смысле софокловская трагедия – до известной степени сколок с греческой сущности. Все, что выходит на поверхность, выглядит очень простым, прозрачным, красивым. Они очень красиво *танцуют* – как в танце величайшая сила содержится потенциально, выражаясь в легкости и богатстве движений, так и греческая сущность внешне – это красивый танец. В этом отношении они – венец природы, которая достигла здесь прекрасного.

Мотивировка трагедии чисто аполлиническая. Диалог – главная опора аполлинического. Дух музыки все больше указывает на внутреннее пространство. Шиллер о хоре как о сосуде рефлексии.

7 [95]

Прекрасное, драма как видение анахорета.

7 [96]

Сократ как противник мистерий: заклинает страх смерти *причинами.*

7 [97]

Прочность формы – аполлиническое следствие: выверенность мотивации, причин.

2. Ход мистерии переводится в *аналогичный* сон, а сон еще раз пересказывается *бодрствующими* людьми. Хор говорит на языке сновидения.

Подобно тому, как анахорет, созерцая явления мира как таковые, переводит их в знакомых ему персонажей, так и дионисийские фигуры переводятся в аполлинические. Это относится к маскам, Эдипу. Это верно также и для драмы:

хор, понятый дионисийски, единство сострадающих индивидов

герой, в дионисийском плане *одиночка*, наслаждение воли, сам Дионис

единство танцора, певца и поэта, в дионисийском плане высший язык жестов всей природы

единство действия – единство мира, разложение индивидуации

небольшое количество актеров – ибо индивидуация прорвана, есть только один Дионис, максимум два явления

Отсутствие индивидов (индивиды смешны), платоновская идея народного сознания.

7 [98]

Против тощих, пасущихся логиков и ухмыляющихся, полнотелых скептиков.

7 [99]

Вольтер. «Le superflu, comme est nécessaire!»[1]

7 [100]

1. Опровержение мнения, будто цель человечества находится в будущем, например, полное отрицание en masse[2]. Человечество существует не ради себя самого, его цель в его вершинах, в великих святых и художниках, а значит, ни до, ни после нас. Воля стремится к *исцелению*, к высшему, безболезненному наслаждению. Для этого она нуждается в иллюзорных представлениях как в механизмах обмана, поднимающегося до исцеления и произведения искусства.

7 [101]

Маски.

Еврипидовские маски.

Сократ, противник Диониса.

Дионисийско-аполлиническая трагедия.

Наука как аполлинический инстинкт (аполлинический в противоположность искусству).

Прекрасное (исходить из презрения к новым, дурное познание).

---

1 Излишнее, как оно необходимо! (*фр.*).

2 Всего вместе (*фр.*).

Какая форма познания одна может соответствовать искусству? *Трагическая* наука, которая как Эмпедокл бросается в Этну. Знание без *меры* и границ. Этот инстинкт должно рождать даже искусство, как средство *исцеления*.

В этом смысле следует понимать нашу культурную задачу. Уничтожение всех явлений изнеженного либертинизма, воспитание для серьезной и жестокой жизни как для путешествия в пустыне. Следить за тем, чтобы не прорвался научный аполлинизм.

Возможность *воспитания*.

Терроризм трагического познания.

«Ах, друзья, не надо этих звуков!» и т.д.

Философская идиллия.

7 [102]

На мир олимпийцев могли разряжаться все скептические мнения. Иначе у Сократа, который отвергает мистерии, в остальном же придерживается Аполлона (как лебеди, Аполлоновы слуги).

7 [103]

«Лессинг» невозможен надолго: до сих пор это идеал.

7 [104]

Странные мечтатели, которые в *отмирании* человечества усматривают торжество и цель воли.

7 [105]

Народные дарования греков на службе платоновской идеи, напр. проклятие пола, государство, дионисийские шествия. Их мифология.

7 [106]

К учению о сне: Лукреций V и Фидий, Геракл, потом Софокл.

7 [107]

Софокл, почитаемый как слуга Асклепия.

7[108]

Сравнение с чумой.

7 [109]

Греческая веселость

С предисловием
К Рихарду Вагнеру.

Сочинение д-ра Фридриха Ницше,
профессора филологии в Базеле.

7 [110]

Я подозреваю, что вещи и мысли друг другу не соответствуют. Дело в том, что в логике господствует закон противоречия, *может быть* не применим к вещам, которые *есть* нечто отличное, противоположное.

7 [111]

В высших формах сознания восстанавливается единство: в низших оно все больше распадается. Отмена или ослабление сознания есть, таким образом, индивидуация.—Сознание—это, с другой стороны, лишь средство для продолжения существования индивидов. Решение здесь такое: рассматривать интеллект как средство велит иллюзия.

7 [112]

Механизм представлений.
Философия искусства.
Религиозное.
Этика.

7 [113]

1) Из моего идеального государства я бы изгнал «образованных», как Платон поэтов: это мой террор.

7 [114]

Новейшие немецкая продукция в жанре романа как плод гегельянства: первична мысль, которая затем искус-

ственно поясняется на примерах. Таков стиль Фрейтага: бледное общее понятие, подкрепленное парой реалистических словечек. Гётевский гомункулус. Этот сброд, восхваляемый как единственно отвечающий духу времени, создает эстетику из своих слабостей. Гуцков, этот неудавшийся философ, трансформирующий деформатор, в общем карикатура *шиллеровского* отношения философии и поэзии.

У Шекспира, когда он передает *мысли*, нередко смазанный, даже намеренно расшатанный образ.

(Анонимная лирика)

7 [115]

Греческая веселость. Германское.

7 [116]

Естественно-прекрасного не существует. Зато есть уродливо-препятствующее и некая точка индифференции. Достаточно подумать о реальности диссонанса, противостоящего идеальности гармонии. Продуктивна, следовательно, боль, которая порождает прекрасное в качестве контр-тона – из той самой точки индифференции. Эксцентрический пример – это подвергаемый мучениям святой, который испытывает не боль, а блаженный восторг. Насколько далеко заходит эта идеализация? Она не умирает, растет, образуя мир в мире. Но что, если реальность только боль, и отсюда рождается *представление*? И какова в этом случае природа *наслаждения*? Наслаждение ли это чем-то реальным или только идеальным? И не есть ли вся жизнь, поскольку она есть наслаждение, не что иное, как такая реальность? И какова та точка индифференции, какой достигает природа? Как возможно отсутствие боли? Созерцание есть эстетический продукт. Что же тогда реально? Что есть созерцающий? Возможны ли множественность его боли и индифференции в качестве состояний существа? Что *есть* существо, еще пребывающее в этих точках индифференции? Не объяснимо ли *время*, так же как и *пространство*, исходя из этих точек идифференции? И не отсюда ли проистекает также множественность боли?

Здесь важно соотнесение произведения искусства с той индифферентной точкой, из которой оно возникает,

и выведение мира из точки, в которой нет боли. В этом месте создается представление. — Субъективность мира — это не антропоморфная субъективность, а вселенская: мы — фигуры в сновидении бога, которые разгадывают, что ему снится.

7 [117]

Эстетическое наслаждение должно существовать в мире и в отсутствие людей. Яркий цветок, павлиний хвост относятся к тому, из чего они произошли, как гармония к индифферентной точке, т. е. как произведение искусства к своему негативному истоку. То, что там творит, творит художественно, действует в художнике. Что же такое произведение искусства? Что есть гармония? Во всяком случае они так же реальны, как яркий цветок.

Но, если цветок, человек, павлиний хвост имеют негативное происхождение, то они действительно такие же, как и «гармония» Бога, т. е. их реальность — это реальность мира сновидений. Тогда мы нуждаемся в существе, которое продуцирует мир как произведение искусства, как гармонию, воля творит тогда как будто бы из пустоты, *Πενία*[1], искусство как *Πόρος*[1]. Все существующее есть тогда ее отражение, также и в художественном могуществе. Кристалл, клетки и т.д.

Искусство направлено на преодоление диссонанса: так мир прекрасного, возникающий из точки индифференции, стремится к тому, чтобы интегрировать диссонанс, то, что мешает, в художественное произведение. Отсюда постепенно развивающееся наслаждение минорным тоном и диссонансом. Средством выступает иллюзия, вообще *представление* на той основе, что возникает безболезненное созерцание вещей.

Воля как высшая боль вызывает восторг, тождественный с чистым созерцанием и созданием произведения искусства. Каков *физиологический* процесс? Безболезненность должна где то порождаться — но как?

---

1 Бедность, недостаток (*греч.*).

2 Выход, средство (*греч.*).

Здесь создается *представление* как средство для высшего восторга.

Мир есть, таким образом, то и другое одновременно, центр как единая, ужасающая воля, представление – как изваянный мир представления, восторга.

Музыка доказывает, насколько весь этот мир в его множественности не воспринимается более как *диссонанс*.

То, что страдает, борется, терзает себя – это всегда только *единая* воля: она есть абсолютное противоречие – как праоснова бытия.

Индивидуация есть, следовательно, *результат* страдания, а не причина.

Художественное произведение и человек-*одиночка* есть *повторение первичного процесса*, из которого возник мир, подобно завихрению на волне.

7 [118]

Что есть чувство гармонии? С одной стороны, исключение сопровождающих обертонов, с другой – отсутствие восприятия их в отдельности.

7 [119]

«Serpens nisi serpentem comederit,
non fit draco»[1]

Происхождение и цель трагедии.
Эстетическое исследование.
С предисловием
к Рихарду Вагнеру.

Сочинение д-ра Фридриха Ницше
профессора филологии в Базеле.

Пусть порицают тебя за хорошее и хвалят за плохое:
Если тебе не дается единство, разбей лиру надвое.
Геббель

---

1 Змея становится драконом, только если съест змею (*лат.*).

7 [120]

Трагедия и драматический дифирамб.

Дионисийское, аполлиническое.
Аполлинический гений и его подготовка.
Дионисийский гений и его рождение.
Двойственный гений.
Опера.
Трагедия. Дифирамб.
Драма: Еврипид.
Шекспир.
Рихард Вагнер.

7 [121]

Растение, которое в неустанной борьбе за существование приносит только жалкие цветы, внезапно дарит нам, после того, как счастливая судьба избавит его от этой борьбы, мгновения прекрасного. О чем хочет сказать нам природа, являя эту внезапно и повсюду прорывающуюся волю к красоте, мы выясним позже: здесь достаточно привлечь внимание к самому факту этого влечения, ибо он поучителен для понимания того назначения, какое имеет государство. Природа напрягает свои силы, чтобы достичь красоты; если она где-то достигнута, природа заботится о ее сохранении и развитии. Этой цели служит чрезвычайно искусный механизм взаимодействия между растительным и животным миром, в котором природа нуждается, когда хочет продлить существование отдельного прекрасного цветка. Подобный же, еще более тонкий механизм я усматриваю в сущности государства, которое по своей конечной цели также представляется мне учреждением для защиты и заботы о *единичном*, о гении, как бы это ни противоречило жестоким обстоятельствам его зарождения и варварским его чертам. И здесь также нам следует делать различие между иллюзорным представлением, к которому мы жадно стремимся, и действительной целью, которую воля преследует посредством нас, может быть, даже вопреки нашему сознанию. Также и в огромном аппарате, которым окружен человеческий род, в дикой неразберихе эгоистических целей речь идет в конечном счете о *единичном*: прав-

да, забота проявляется так, чтобы эти отдельные лица не возрадовались своему исключительному положению. В конце концов они тоже не что иное, как инструменты воли, и должны претерпевать ее воздействие: но *в них есть нечто*, ради чего запускается в ход хоровод светил и государств. Греческий мир и в этом отношении откровеннее и проще, чем другие народы и другие времена: греки вообще имеют то общее с гениями, что они верны и правдивы, как дети. Надо только уметь с ними говорить, чтобы их понять.

Греческий художник обращается своим произведением не к одиночке, а к государству: а государственное воспитание и было, в свою очередь, воспитанием у каждого способности наслаждаться произведениями искусства. Все великие творения как пластики и архитектуры, так и музыкальных искусств, имеют в виду великие, культивируемые государством народные чувства. В особенности трагедия представляет собой ежегодное действо, подготовляемое государством и объединяющее весь народ. Государство служило необходимым *средством* для художественной действительности. Но если эти единичные личности, эти увековечивающие себя в художественном и философском труде одиночки объявляются подлинной собственную цель государственного развития, то следует помнить, какая колоссальная мощь политического инстинкта, в самом прямом смысле патриотического инстинкта, служила обеспечению того, чтобы не прерывался ряд отдельных гениев, чтобы почва, на которой они произрастают, не была разрушена землетрясениями и не утратила своего плодородия. Чтобы мог появиться художник, необходимо паразитическое сословие, освобожденное от рабского труда; чтобы родилось великое произведение искусства, нужна концентрированная воля этого сословия,— государство. Ибо только оно, только его *магическая сила* способна принудить эгоистических одиночек к жертвам и подготовительным трудам, которых требуют великие художественные замыслы. Едва ли не в первую очередь сюда относится воспитание народа, чьей целью является предоставление одиночкам исключительных прав на основе иллюзорного убеждения, будто бы сама толпа

способствует развитию гениев участием в их судьбе, суждениями, образованностью. Здесь повсюду я вижу действие *одной* воли, которая, стремясь к своей цели, к прославлению себя самой в произведениях искусства, обволакивает взоры своих творений иллюзиями, которые намного могущественнее, чем даже голос рассудка, разоблачающего обман. Но чем сильнее политический инстинкт, тем больше гарантирована непрерывность цепи следующих друг за другом гениев, при условии, что слишком *перегруженный* инстинкт не начнет бушевать во вред себе и не вонзит зубы в собственную плоть. Печальным следствием этого становятся войны и борьба партий. Начинает даже казаться, что время от времени воля, верная своей ужасающей природе, нуждается в таких самоуничтожениях, как в клапане. Во всяком случае после таких событий политический инстинкт продолжает, как правило, с новой силой работать над подготовкой рождения гения. Не подлежит сомнению, что, подвергая политический инстинкт греков перенапряжению, природа позволяет увидеть, чего ждет она от этого народа в области искусства: в этом смысле пугающая картина дерущихся партий оказывается чем-то достойным почитания: ибо над грудой теснящихся в яростной схватке тел возносится никогда еще не звучавшая песнь гения.

7 [122]

[...] Правда, во взглядах Платона на женщину имеется черта, которая резко противоречит эллинским нравам. Платон предоставляет женщине всю полноту участия в правах, знаниях и обязанностях мужчин, только рассматривает женщину как более слабый пол, который в любой из этих областей достигнет немногого при неоспоримости прав на участие во всем. Ценность этого странного воззрения также невелика, как и ценность идеи изгнания художников из идеального государства: эти случайные штрихи смело уводят в сторону, как будто дрогнула такая твердая в остальном рука, замутился при взгляде на умершего учителя спокойный взор. В этом настроении он чрезмерно заостряет унаследованные им парадоксы и от избытка любви эксцентрически доводит учение своего наставника до безумной смелости. Но суть того, что Платон как греческий мысли-

тель может сказать о положении женщины – это требование *уничтожения семьи* в совершенном государстве. Не говоря уже о том, что он, стремясь осуществить это требование в наиболее чистом виде, даже упраздняет брак и ставит на его место торжественно предписываемые государством обручения между самыми отважными мужами и благороднейшими женщинами в целях воспитания прекрасного потомства. В главном же своем тезисе он обозначил максимально отчетливо – даже с излишней, оскорбительной отчетливостью – важный способ подготовки эллинской воли к созданию гения. Но по обычаю народа права семьи на мужчину и ребенка были ограничены до минимума: мужчина жил в государстве, ребенок рос для государства и на руках государства. Греческая воля заботилась о том, чтобы культурная потребность не могла найти удовлетворения в изолированности узкого круга. Единичное лицо должно было все получать от государства, чтобы все ему возвратить. Соответственно женщина значила для государства то же, что *сон* для человека. В ее существе заложена целительная сила, которая вновь восстанавливает растраченное, благотворный покой, в котором находит свои границы все безмерное, неизменное равновесие, которым регулируется беспредельное, избыточное. В ее лоне дремлет будущее поколение. Женщина состоит в более тесном родстве с природой, чем мужчина и остается равной себе во всем существенном. Культура для нее всегда нечто внешнее, не затрагивающее вечный природный центр, отчего культура женщины могла казаться афинянину чем-то безразличным, даже – если об этом задумывались – чем-то комичным. Если кто-либо готов счесть положение женщины у греков недостойным, а отношение к ней слишком жестоким, то он не должен при этом ориентироваться на «образованность» современной женщины и ее претензии, которым достаточно противопоставить олимпийских женщин заодно с Пенелопой, Антигоной, Электрой. Правда, это образы идеальные: но кто мог бы создать такие идеалы, опираясь на нашу современность? – Далее следует принять во внимание, *что за сыновей* рождали эти женщины, и что это должны были быть за женщины, чтобы родить таких сыновей! Как *мать* эллинская женщина должна была оста-

ваться в тени, потому что этого требовал политический инстинкт с его высшими целями. Она *должна была* жить жизнью растения, в узком круге, как символ эпикурейской мудрости: λάθε βιῶσας[1]. Опять же в новые времена, при полном распаде государственной тенденции она должна была выступить в роли помощницы: семья как вынужденная помощь государству – вот ее творение. И в этом смысле также и художественная цель государства должна была унизиться до искусства *домашнего*. Отсюда проистекает то обстоятельство, что любовная страсть как единственная всецело подчиненная женщине область постепенно стала определять наше искусство до самых его корней. Точно так же и домашнее воспитание начинает рассматриваться так, будто оно единственно естественное, а воспитание государственное – как проблематическое вмешательство в его права. Все это справедливо, поскольку речь идет о современном государстве.

Сущность женщины остается при этом неизменной, но ее *власть* меняется в зависимости от отношения государства. Женщины действительно могут до известной степени компенсировать пробелы в государстве – всегда оставаясь верными своей сущности, которую я сравнил со сном. В греческой древности они занимали положение, отведенное им высшей государственной волей, и потому были возвышены, как никогда позднее. Богини греческой мифологии – их отражения: Пифия и Сивилла, так же как и сократовская Диотима – это жрицы, их устами глаголит мудрость. Теперь понятно, почему гордое отчаяние спартанки при известии о гибели сына в сраженье не может быть басней. Женщина чувствовала себя по отношению к государству в правильном положении: потому она имела больше *достоинства*, чем когда-либо позднее. Платон, еще больше обостривший это положение женщины отменой семьи и брака, питает к ней такое *почтение*, что испытывает удивительное искушение вновь отменить отведенное ей высокое место, провозгласив ее равенство с мужчиной: высший триумф античной женщины, которой удалось соблазнить и мудрейшего! –

---

1 Жить незаметно (*греч.*), один из принципов философии Эпикура.

До тех пор, пока государство находится в эмбриональном состоянии, роль женщины – *матери* имеет перевес и определяет уровень и явления культуры: подобно тому, как женщина предназначена дополнять распадающееся государство. То, что Тацит говорит о немецких женщинах, – inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant nec aut consilia earum aspernantur aut responsa neglegunt[1] – применимо ко всем народам, еще не достигшим действительного государства. В таких состояниях чувствуется еще сильнее то, что все снова и снова проявляется в любую эпоху: что женский инстинкт защиты грядущего поколения необорим и что в нем звучит преимущественно голос природы, заботящейся о сохранении рода. Насколько далеко распространяется эта сила предчувствия, определяется, видимо, большей или меньшей степенью консолидации государства. В неупорядоченных и более произвольных состояниях, когда прихоть и страсть отдельного мужчины увлекает за собой целые племена, женщина неожиданно выступает в роли предупреждающей пророчицы. Но и в Греции существовала никогда не умиравшая забота: а именно, что плодотворно перегруженный политический инстинкт раздробит малые государственные образования в пыль и атомы, прежде чем они достигнут своей цели. Эллинская воля создавала здесь себе все новые орудия, чтобы примирять, сдерживать, предостерегать: такова прежде всего *Пифия*, в которой способность женщины восполнять функцию государства проявляется ярко, как никогда. За то, что такой раздробленный на малые городские общины народ все же в глубочайшей основе представляет собой целое и в раздробленности способен решать заданное его природой – ручательство за это дает чудесное явление Пифии и дельфийского оракула: ибо всегда, до тех пор, пока греческая сущность еще создавала великие произведения искусства, она вещала *одними* устами и как *одна* Пифия. При этом мы не можем удержаться от предположения, что индивидуа-

1 Ведь германцы считают, что в женщинах есть нечто священное и что им присущ пророческий дар, и они не оставляют без внимания подаваемые ими советы и не пренебрегают их прорицаниями (*лат.*).

ция стоит воле немалых усилий и чтобы добраться до тех самых *одиночек* она *нуждается* в колоссальной иерархической лестнице индивидов. Конечно, голова идет кругом при мысли, что, может быть, воля, чтобы прийти к *искусству*, нисходила в эти миры, звезды, тела и атомы. По крайней мере, тогда следовало бы уяснить себе, что искусство необходимо не для индивидов, но для самой воли: величественная перспектива, на которую мы позволим себе еще раз бросить взгляд позднее.

Но вернемся к грекам, чтобы сказать себе, насколько смешным предстает современное *понятие национальности* по сравнению с Пифией и насколько нелепо желание рассматривать нацию как зримое механическое единство с великолепным аппаратом управления и милитаристской пышностью. *Если* это единство вообще имеет место, то в нем *выражает себя* природа: но более таинственным способом, чем всенародное голосование и ликование газет. Боюсь, в том, как мы толкуем сегодня нацию, выражается отношение к нам природы, которая тем самым говорит нам, что ей нет до нас никакого дела. Во всяком случае, нельзя сказать, что наша политическая воля слишком *перегружена*; каждый из нас должен признать это с улыбкой: и выражением этого оскудения и слабости является понятие национальности. В такие времена гений должен стать *отшельником*: и кто может нам поручиться, что в пустыне его не разорвет лев?

Возвращаясь к предыдущим рассуждениям, мы понимаем, что *Пифия* есть наиболее ясное выражение и общий центр всех тех вспомогательных механизмов, которые приводит в движение воля, чтобы прийти к искусству: в ней, в женщине-прорицательнице упорядочивает себя политический инстинкт, чтобы не исчерпать себя в самоуничтожении и не отлучиться от своей задачи: в ней открывает себя *Аполлон*, еще не как бог искусства, но как исцеляющее, искупляющее, предостерегающее государственное божество, которое удерживает государство на том пути, на котором оно должно встретиться с гением. И открывает себя не только как Пифия, но как подготовляющее и прокладывающее путь божество. Тут и там выступает он в других образах как сам «одиночка», как Гомер, Ликург, Пифа-

гор: тогда знали, почему этим героям посвящался храм и божественные почести. Согласно представлениям греческого народа, Аполлон вновь появляется затем в знакомом образе «одиночки»: как «слепой певец» или «слепой провидец»: слепоту следует здесь понимать в полной мере как символ разъединенности. Посредством столь почетных отражений «одиночки» в седой старине народной жизни заботился Аполлон о том, чтобы взор толпы научился распознавать «одиночку» в настоящем, неустанно стремясь, с другой стороны, к созданию все новых конфигураций новых «одиночек», неустанно защищая их при помощи магических знаков.

Все эти аполлинические предуготовления имеют в себе нечто от характера мистерий. Никто не знает, для кого, собственно, играется колоссальный спектакль о сражающихся царствах, растоптанных народах, трудно и медленно формирующихся нациях. Неясно даже, кто в этой игре мы—участники или зрители. Невидимая рука с тайной целью выводит одиночек из всех этих борющихся, катящихся вперед толп. Но если аполлинический одиночка ни от чего так не оберегается, как от ужасного знания о том, что этот хаос страдающих и раздирающих себя на куски существ имеет свою цель и предназначение, то *дионисийская* воля использует как раз это знание для того, чтобы возвести своих одиночек на более высокую ступень и возвеличить себя в них. Так рядом с этой совершенно завуалированной аполлинически упорядоченной мистерией развивается дионисическая, символ лишь немногим открывающегося мира, о котором можно было все же говорить языком образов перед лицом многих. Это восторженное опьянение дионисийских оргий словно вливалось в русло мистерий; это тот же самый инстинкт, который бушует и здесь, и там, та же самая мудрость, которая и здесь, и там возвещается. Какой же слепец не заметит этого подполья эллинистической сущности в памятниках античного искусства! Та благородная простота и спокойное величие, которые восхищали Винкельмана, остается необъяснимой, если упустить из виду метафизическую мистериальную сущность, действующую в глубине. В ней обретал грек не-

колебимо надежную веру, в то время как олимпийские боги были предметом более свободного отношения, с ними можно было вести игру, в них можно было сомневаться. Вот почему развенчание мистерий представлялось греку главным и кардинальным преступлением, еще более страшным, чем разложение демоса.

7 [123]

Отсюда ясно без дальнейших разъяснений, что только совсем небольшая группа избранных может быть посвящена в высшую тайну, а большие массы навеки остаются в преддверье. И также, что, не будь этих эпоптов последней мудрости, цель почтенного института мистерии осталась бы навсегда недостижимой. Что касается других посвященных, то каждый из них, воодушевленный *эгоистическим* стремлением к личному счастью или видами на прекрасное обустройство своей дальнейшей жизни, мужественно продвигается вперед по ступеням познания до тех пор, пока ему не приходится остановиться там, где его взгляд не в силах более выносить ужасающее сияние истины. Только на этой границе отделяются от них мало озабоченные собой, болью ведомые все дальше вперед единицы, которым дозволено вступить в область нестерпимо ясного света — чтобы возвратиться оттуда с прояснившимся ликом, возвещая триумф дионисийской воли, которая в восхитительном безумии отрицает собственное отрицание бытия, поворачивает в другую сторону и ломает острие мощного копья, которое было направлено против самого бытия. Для толпы нужны совершенно другие приманки и угрозы: к ним относится вера в то, что непосвященные будут после смерти ворочаться в грязи, в то время как посвященные удостоятся блаженного существования по ту сторону смерти. Глубокомысленнее другие образы, представляющие эту жизнь как пребывание в тюрьме, тело — как гробницу души. Но вот возникают собственно дионисийские мифы с их непреходящим содержанием, в которых мы усматриваем подпочву всей жизни эллинистического искусства: о том, как титаны на куски разрывают будущего владыку мира, ребенка Диониса Загрея, и как почитают его в этом состоянии. Этим утверждается, что разрывание на

части есть собственно дионисийское *страдание*, подобное превращению в воздух, воду, землю и в камни, растения, животных; из чего следует, что состояние индивидуации рассматривалось как источник и первопричина всякого страдания, как нечто подлежащее отвержению как таковое. Из улыбки Фанеса родились олимпийские боги, из слез его – люди. Дионис имеет в этом состоянии двойную природу – жестокого, одичалого демона и доброго властелина (выступает и как ἀγριώνιος[1], и как ὠμηστής[2], и как μειλίχιος[3]). Эта природа проявляется в таких ужасных фантазиях, как, напр. требование прорицателя Эфрантида перед битвой при Марафоне: в жертву Дионису ἀγριώνιος должны быть принесены трое племянников Ксеркса, трое прекрасных и украшенных драгоценностями юношей – только в этом залог победы. Эпопты питали надежды на возрождение Диониса, которое следует понимать как конец индивидуации: во славу этого третьего, грядущего Диониса раздавалась буйная, ликующая песнь эпоптов. И только благодаря этой надежде падает луч радости на лик разорванного, расколотого на индивидов мира: символический рассказ об этом содержит миф о Деметре, о том, как к ней, погруженной в вечный траур из-за гибели Диониса, впервые возвращается радость, когда ей говорят, что она сможет родить Диониса *еще раз.* В приведенных воззрениях уже содержатся все элементы глубочайшего миропонимания. Основополагающее представление о единстве всего существующего, понимание индивидуации как первопричины всякого зла, взгляд на прекрасное и на искусство как на заключающие в себе надежду и предвестие того, что оковы индивидуации могут разорваны, а единство может быть восстановлено. Правда, представления такого рода не должны переключаться в область обыденного, в упорядоченный мир культуры, где они неизбежно подвергнутся самому грубому искажению и опошлению. Весь институт мистерий был ориентирован на то, чтобы преподносить в образах эти воззрения только тому, кто подготовлен к их

---

1 Дикий (Яростный)(*греч.*).

2 Сыроядный(*греч.*).

3 Медовый (*греч.*).

восприятию, т.е. кого уже подвела к ним священная необходимость. Мы узнаем в этих образах все те эксцентрические настроения и постижения, которые почти все одновременно и в связи друг с другом вызывались оргией весенних дионисий. Уничтожение индивидуации, ужас при виде погибающего единства, надежда на новое творение мира, короче, ощущение блаженного трепета, в котором наслаждение и ужас сплетены в единый узел. Когда эти экстатические состояния нашли себе место в ритуале мистерий, была устранена величайшая опасность для аполлинического мира. И бог государственности, избавленный от опасения, что это разрушит государство и предаст видимый мир во власть Диониса, мог теперь приступить к созданию коллективного произведения искусства, трагедии, к возвеличению ее двойственной сущности в *трагическом человеке*. Это сочетание выразилось, напр. в мироощущении афинского гражданина, которому лишь две вещи представлялись величайшим грехом: разоблачение мистерий и разрушение законов государства. То, что природа связала возникновение трагедии с двумя основными инстинктами – аполлиническим и дионисийским, должно представляться нам таким же свидетельством непостижимой глубины разума, как и предписанная той же природой взаимосвязь продолжения рода с разделением полов: что всегда казалось удивительным великому Канту. Общая тайна той и другой взаимосвязи заключена в том, что из двух враждебных друг другу принципов может возникнуть нечто новое, в чем эти противоречивые инстинкты сливаются в единство: в каком смысле пропагация может так же, как и произведение трагического искусства, считаться залогом возрождения Диониса, тем, что бросает отсвет надежды на вечно скорбный лик Деметры.

7 [124]

[...] То новое понимание искусства, которое имел в виду вытолкнутый вперед Сократом Еврипид, преследовало совершенно иную цель, чем платоновское. Если Платон стремился сохранить сократовское представление об искусстве, то усилия Еврипида были направлены на то, чтобы проиллюстрировать его в своих творениях. Один

отвергал предшествующее искусство, ибо толковал сократическое определение как призыв к его отрицанию, другой отвергал его на том основании, что оно этому определению, как он полагал, недостаточно отвечало. То есть Платон находил в сократическом определении искусства – как отображение образов видимости – критерий; Еврипид же – своего рода идеал. Вот почему первый должен был искать для своего нового искусства новую дефиницию, а последний создавать новое искусство под старую дефиницию. Какой же тяжестью должен был лежать на душе Еврипида сократический приговор искусству! И какая же мрачная решимость нужна была для того, чтобы намеренно отливать искусство именно в ту форму, к которой действительно и в полной мере относился этот приговор! Эта бешеная скачка по беговой дорожке драматического творчества и эта уверенность наездника, позволяющая направлять драматическое развитие прямо навстречу пропасти – какой мрачный исход конфликта! Трагедия умерла, как я уже говорил, в результате самоубийства. Теперь мы понимаем оргиастическое наслаждение героев Еврипида, разрывающих собственную плоть. Кому не внушил бы сочувствия его меланхолический образ! Мы видим здесь свидетельство сильного, острого ума, способного распознать в сократическом определении искусства не только критику трагедии, но и ее еще никем не достигнутую цель. И наряду с этим огромную поэтическую мощь, которая должна разрядиться в драматическом творчестве, как бы грозно ни звучал проклинающий голос Сократа. Это резкое противоречие, выступившее разом на свет, обострило одиночество Еврипида, с высоты которого он отважно презирал свою публику, независимо от того, отвергала она его или превозносила. При этом он даже был лишен возможности обнародовать свои представления о трагическом искусстве, ничего не смягчая, потому что в Афинах того времени они были неприемлемы. Позднейшие поколения верно поняли, что в них было сутью, а что оболочкой. Последняя была отброшена, и тогда обнаружилась форма, воплотившая в себе принцип драматического искусства, о котором говорил Сократ и мечтал сам Еврипид – театр, подобный шахматной игре, *новая аттическая комедия*. Именно к ней

в точнейшем смысле слова относилось, что она есть отображение отображения; ее ставили в каждой семье, и каждый был в ней актером. Авторы таких комедий хорошо знали, почему они чтят Еврипида как гения — ведь он тот, кто вывел на сцену зрителя, кто привил публике вкус к пережевыванию мелочей повседневной жизни. Правда, проницательно-пессимистического взгляда, каким свысока смотрел на это искусство Еврипид, не заметил никто. Но с тех пор на все времена сохранился новый жанр *сократического искусства*, который в союзе с романом заставил восхищаться собою послегреческий мир. *Драма* как отражение эмпирической действительности, со сменой правительства в качестве развязки, *роман* как отражение фантастически-идеальной действительности, с какой-либо метафизической перспективой — таковы две основные формы искусства, свидетельствующие, что на протяжении двух тысячелетий оно развивалось в зависимости от греков и даже ведет от них свое происхождение. У Сервантеса и Шекспира эти основные формы нашли свое окончательное воплощение и достигли наивысшего расцвета.

После этого взгляда, брошенного в прошлую даль, обратим его еще раз назад на Сократа, который, между тем, превратился, наверное, в чудовище: «он выглядит уже как бегемот, с горящими глазами, страшной пастью».

7 [125]

Что же это за гений, к рождению которого все снова и снова подталкивает сократизм?

Мы уже видели, как греческое искусство и этика, основанные на инстинктах и не достигшие самосознания, погибли, столкнувшись с теоретическим гением: что, естественным образом означало смертный приговор и греческому государству, которое существовало только на фундаменте этой этики и во имя этого искусства. Теоретический гений вначале высказывается против искусства. Каковы те новые художественные цели, на которые он указывает, как много исторических эпох заняло распространение этого нового искусства, — на этот счет меня посетили некоторые соображения, и я не побоюсь их высказать, несмотря на все их сходство с метафизическими бреднями, несмот-

ря на риск впасть в опасную ересь. Предварительно следует еще заметить, что *время* импонирует мне так же мало, как геологу, моему современнику, и потому я без тени сомнения позволяю себе определять диспозицию для возникновения *единого* великого произведения искусства, перескакивая через тысячелетия так, будто они абсолютно нереальны.

Теоретический гений подталкивает к высвобождению художественно-мистических влечений двояким образом. С одной стороны, самим своим существованием, которое, подобно тому, как одна краска требует нанести другую, вызывает к жизни существование своего бессмертного близнеца – в силу своего рода природной аллопатии. С другой, вследствие уже упоминавшегося перехода от науки к искусству, которое происходит всякий раз, когда наука достигает своих границ. Последний процесс начинается, как мы думаем, с того, что теоретический человек обнаруживает в какой-либо точке зримого мира существование иллюзии, всеобщего наивного обмана чувств и рассудка, от которого сам он освобождается с помощью логики и внимательного применения законов причинности. Вместе с тем он открывает и тот факт, что при сравнении с его умозаключениями общепринятые мифические представления о мире заключают в себе ошибку, что картина мира, утвердившаяся в сознании народа как чтимая истина, отягощена заблуждениями, которые легко разоблачаются. Так начинается греческая наука: уже на первых своих стадиях, будучи еще по сути эмбрионом науки, она начинает превращаться в искусство и, закрепившись на едва видимой, только что завоеванной точке зрения, прибегает к фантастическим аналогиям, чтобы чертить в воздухе контуры новой картины мира, в основе которой мыслится либо вода, либо воздух, либо огонь. Данные простого химического опыта становятся здесь, как под увеличительным стеклом, первопричиной бытия. В угоду таким космогониям все многообразие и бесконечность существующего должно было получить объяснение с помощью некоторого числа физикалистских фантазмов, а если их недоставало, даже с помощью древних народных богов. Так научная картина мира отклоняется, вначале лишь ненамного, от народ-

ных верований и, совершив короткий прыжок в сторону, возвращается к ним все снова и снова, как только узкие границы полученных знаний должны быть раздвинуты до масштабов всеобъемлющего знания о мире. Какая сила толкает к этим не знающим меры преувеличениям, к злоупотреблению умозаключениями по аналогии, а, с другой стороны, так искусно уводит теоретического человека в сторону от надежного, только что достигнутого им знания, вводя его в соблазн бредовых фантазий? Откуда эта тяга к беспочвенным умозрениям? Тут мы должны помнить, что интеллект есть лишь орган воли и потому все его воздействия на бытие отмечены необходимой жадностью, и что относительно его целей речь может идти только о различных формах бытия, но никогда о проблеме бытия или небытия. Для интеллекта ничто как цель не существует, а тем самым не существует и абсолютного знания, ибо по отношению к бытию оно было бы небытием. Поддерживать жизнь, соблазнять жизнью — вот что является намерением, которое лежит в основе всякого познания, вот тот внелогический элемент, который, будучи отцом всякого познания, определяет и его границы. И пусть та мифическая, разукрашенная фантазией картина мира кажется лишь преувеличением маленького и частного научного знания; в действительности она выступает по отношению к знанию как его движущая причина, несмотря на то, что процесс этот не может быть схвачен сознанием, которое вынуждено судить о нем лишь с опорой на эмпирические данные, а в отношении причин и следствий вообще всегда вводит нас в заблуждение. Итак, то, что всякий раз выходит за границы науки и, подобно — — —

7 [126]

[…] В перипетиях этой борьбы родилось новое искусство, несущее ее отпечаток. Отсюда «сентиментальный» характер этого искусства, которое достигает своей высшей цели, когда оно в силах создать «идиллию». Применить эту великолепную шиллеровскую терминологию ко всей широчайшей области искусства я не в состоянии, но знаю, что имеется значительное число культурно-исторических эпох и произведений, к которым эти понятия не

подходят; по меньшей мере в том случае, если я верно интерпретирую «наивное» как «чисто аполлиническое», как «видимость видимости», а «сентиментальное» как «рожденное под знаком трагического познания и мистики». То, что «наивное» представляет собой вечный признак высшего художественно жанра, так же верно, как и то, что понятия «сентиментальное» недостаточно, чтобы охватить все признаки не-наивного искусства. В какое затруднение поставили бы нас, захоти мы этого, напр. греческая трагедия и Шекспир! И тем более музыка! Вопреки этому я понимаю как полную противоположность «наивного» и аполлинического «дионисийское», т. е. все искусство, которое представляет собой не «видимость видимости», а «видимость бытия», является отражением вечного пра-единого, с точки зрения которого весь наш эмпирический мир есть дионисийское произведение искусства; или, с нашей точки зрения, музыка. «Сентиментальное» я, при всем стремлении к высшей справедливости, не могу признать чистым произведением искусства, ибо в отличие от него оно не возникло в результате высшего и длительного примирения наивного и дионисического, но беспокойно мечется между тем и другим, а соединения их достигает лишь наскоком и ненадолго, не находя себе постоянного места между различными искусствами, между поэзией и прозой, философией и искусством, понятием и созерцанием, желанием и возможностью. Это – искусство еще не завершенной борьбы, завершить которую оно пытается, не достигая этой цели; правда, оно указывает нам новые пути, как напр. трогающая и возвышающая нас поэзия Шиллера, когда поэт оказывается «Иоанном» Предтечей «крещения всех народов мира».

7 [127]

[...] Теперь, после того как выяснены все предпосылки, задумаемся над тем, насколько же противоестественна, даже невозможна, попытка превратить музыку в поэтическое произведение. Невозможно проиллюстрировать поэзию музыкой, тем более с ясно выраженным намерением, символизировать понятийные представления поэзии музыкой и тем самым свести ее к языку понятий;

предприятие, как я думаю, подобное тому, как если бы сын захотел породить своего отца. Музыка может вызывать и проецировать образы, но они всегда представляют собой лишь отражения, как бы примеры, иллюстрирующие ее истинное содержание. Образ, представление никогда не сможет произвести из себя музыку, не говоря уже о том, что такой способностью не обладает понятие или — как принято говорить — поэтическая идея. Вместе с тем новейшие эстетики напрасно находят нечто комическое в том явлении, что некоторых слушателей симфония Бетховена всегда побуждает к использованию языка образов, пусть даже сочетание различных, вызванных музыкальной пьесой образных миров отличается фантастической пестротой и противоречивостью. Скудное остроумие, в коем упомянутые господа упражняются по поводу таких якобы недостойных объяснения сочетаний, вполне в их духе. И даже когда композитор сам говорит о своем сочинении в наглядных образах, например, когда он обозначает какую-либо симфонию как пасторальную и какую-нибудь часть как «сцену у ручья» или как «веселое времяпрепровождение поселян», то это не что иное, как метафорические, музыкой порожденные представления, которые ничего не добавляют к ее дионисийскому содержанию и не занимают никакого исключительного положения в ряду других образов. Но вообще ставить музыку на службу ряда образов и понятий, пользуясь ею как средством их усиления и прояснения — подобная странная претензия, воплотившаяся в понятии «опера», напоминает мне того смешного человека, который собственными руками пытается поднять себя в воздух: то, чего хочет этот глупец, и то, чего хочет опера, в равной мере абсолютно невозможно! При таком понимании опера не просто злоупотребляет музыкой, она, как я уже сказал, требует от нее невозможного! Музыка ни при каких обстоятельствах *не может* быть средством — как бы ее ни подгоняли, ни выворачивали наизнанку, ни пытали. Даже просто как тон, как барабанный бой, в самых грубых и незамысловатых своих проявлениях она все же превосходит поэзию и принижает ее до своего отражения. Таким образом опера в указанном смысле есть не столько искажение музыки, сколько оши-

бочное эстетическое представление. Впрочем, если этим я и оправдываю существо оперы с точки зрения эстетики, то я, разумеется, чрезвычайно далек от того, чтобы оправдывать плохую оперную музыку или плохую оперную поэзию. Самая плохая музыка может все же, в отличие от наилучшей поэзии, означать дионисийскую праоснову мира. Наихудшая поэзия может быть зеркалом, отражением и отблеском этой праосновы, при самой хорошей музыке. Именно потому, что по сравнению с поэзией каждый отдельный тон несомненно дионисичен, а отдельный образ, вкупе с понятием и словом, взятый по отношению к музыке, аполлиничен. Даже плохая музыка вместе с плохой поэзией может пролить свет на существо музыки и поэзии. **Речитатив** – самое ясное выражение неестественности. И, когда, напр. Шопенгауэр воспринимает «Норму» Беллини с ее музыкой и поэзией как воплощение трагедии, то в своем дионисийско-аполлиническом волнении и самозабвении он абсолютно прав, ибо оценивает музыку и поэзию с точки зрения их наиболее общего, философского смысла, как музыку и поэзию вообще. Одновременно он демонстрирует этим, сколь мало развит, т.е. исторически обусловлен его вкус. Для нас, сознательно избегающих в этом исследовании вопроса об исторической ценности, стремящихся схватить явление как таковое, в его неизменном, как бы вечном значении, и тем самым в его *высших типологических* свойствах – для нас опера как художественный жанр столь же оправданна, как и народная песня, поскольку в обеих мы находим интересующее нас сочетание дионисийского и аполлинического. Относительно оперы – именно высшего типа оперы – можем предполагать происхождение, аналогичное происхождению народной песни. Лишь поскольку исторически известная нам опера с самого начала развивалась совершенно иным путем, чем народная песня, мы отвергаем эту оперу. Ведь она соотносится с только что выдвинутым нами родовым понятием оперы так, как марионетка соотносится с живым человеком. Очевидно, что музыка ни при каких обстоятельствах не может стать средством на службе текста, а всегда будет его превосходить. Так же очевидно становится она плохой музыкой, когда композитор начинает боязливо преломлять

всякий рождающийся в нем дионисийский порыв в словах и жестах своих марионеток. Ведь автор текста не может предложить ему ничего большего, чем ряд схематических фигур, движущихся с египетской регулярностью: вот почему ценность оперы будет тем большей, чем с большей свободой, безусловностью и дионисийством будет развертывать свои возможности музыка, чем большее презрение выкажет она по отношению к так называемым драматическим требованиям. Понимаемая в этом смысле опера представляет собой, правда, в лучшем случае хорошую музыку и только музыку. Тогда как разыгрывающееся на ее фоне действие — всего лишь мошенничество фантастически переодетого оркестра, прежде всего певцов как важнейших его инструментов, от которого всякий понимающий слушатель отвернется с усмешкой. Если толпа именно от *этого* мошенничества и получает удовольствие, а музыку только *терпит*, то она ведет себя подобно тому, кто оценивает золотую раму выше, чем заключенную в ней прекрасную картину. Кому пришло бы в голову серьезно или даже патетически опровергать такого рода заблуждение? Но каково значение оперы как «драматической» музыки, не в ее ли максимальной удаленности от музыки чисто дионисической, воздействующей напрямую? Представим себе насыщенную разнообразными событиями и страстями увлекательную драму, которая уже благодаря изображаемым действиям обречена на успех. Что еще может прибавить к такой драме «драматическая» музыка, если она ничего ее не лишает? Но, во-первых, она многого ее лишит: ибо взгляд слушателя, следивший за развитием действия и судьбой индивидов, замутняется в те моменты, когда в душу как молния ударяет дионисийская мощь музыки. Слушатель как будто *забывает* драму и возвращается к ней только после того, как его отпустит дионисийское колдовство музыки. Однако, поскольку музыка заставляет забывать драму, она еще не является подлинно «драматической». Так что же это за музыка, которая не *вправе* изливать на слушателя свою дионисийскую мощь? И каким образом она возможна? Она возможна как *чисто условная символика*, в которой условность выпила всю природную силу: музыка, ослабленная до бледных образов памяти. Цель ее воз-

действия в том, чтобы напоминать слушателю нечто, что не должно ускользнуть от него, когда он смотрит драму, что важно для ее понимания: как звук трубы служит сигналом, чтобы конь пустился вскачь. Кроме того, перед началом драмы и в промежуточных сценах, а также в скучных, сомнительных с точки зрения драматического воздействия местах, или же, напротив, в высших моментах действия допустима и другая, уже не чисто условная музыка воспоминания, а именно музыка *возбуждающая*, средство стимуляции невосприимчивых или усталых нервов. Только на эти два элемента и мог бы я указать в так называемой «драматической» музыке: условная риторика как музыка воспоминания и *музыка волнения* с ее прежде всего физическим воздействием: так и колеблется она между барабанным боем и сигнальным рогом, как душевное состояние воина перед сражением. Между тем развитый и приученный к наслаждению чистой музыкой слух требует от обеих названных выше ложных тенденций в музыке, чтобы они предстали ему *в маскарадном наряде*: должно протрубить «воспоминание» и «волнение», но музыка должна быть хорошей, способной доставить наслаждение, даже представляющей художественную ценность: какая отчаянно трудная задача для драматического музыканта, который должен замаскировать гром барабана под хорошую музыку, но воздействующую не «чисто музыкально», а лишь возбуждающее! И вот приходит широкая, тысячеглаво кивающая филистерская публика и от души наслаждается этой стыдящейся самой себя «драматической музыкой», ничуть не замечая ее стыда и ее смущения. Напротив, как приятно щекочет она толстую шкуру филистера. Ведь это ему угождают всеми возможными способами и формами, ему, мутноглазому искателю волнующих наслаждений, ему, заносчивому представителю образованного слоя, привыкшему к хорошей драме и хорошей музыке как к изысканной пище, которая ему, впрочем, не так и важна, ему, забывчивому и рассеянному эгоисту, которого надо приобщать к искусству сильными средствами и сигнальными трубами, потому что в мозгу его непрерывно кишат и сталкиваются эгоистические планы, направленные на получение прибыли и удовольствий. Бедные драматические музыканты!

«Взгляни на покровителей вблизи! Они наполовину холодны, наполовину грубы». «Что ж мучаете вы, несчастные глупцы, благословенных муз для этих целей?». А того, что они их мучают, даже подвергают унижениям и пыткам — не отрицают они и сами, откровенно-несчастные!

Мы предположили существование исполненной страсти, увлекающей слушателя драмы, которая и без музыки способна обеспечить сильное воздействие: я опасаюсь, что то, что может быть названо в ней «поэзией», а *не* собственно сюжетным действием, относится к истинной поэзии так же, как драматическая музыка к музыке вообще: это поэзия воспоминания и поэзия волнения. Поэзия служит здесь средством для условного напоминания о чувствах и страстях, выражение которым было найдено подлинными поэтами, ими прославлено и узаконено. А потом ею начинают пользоваться для того, чтобы в трудных случаях подпереть собственно «действие», будь-то всего лишь страшная история или невероятная сказка о волшебных превращениях, для того, чтобы набросить на топорный сюжет красивое покрывало. Стыдясь того, что поэзия здесь только маскарад, не выносящий дневного света, такие драматические творения испытывают потребность в «драматической» музыке; как и с другой стороны, навстречу такому сочинителю уже спешит драматический музыкант с его искусством трубить и барабанить и с его робостью перед истинной, себе доверяющей и самодостаточной музыкой. И вот они встречаются и бросаются друг другу в объятия, эти карикатуры аполлинического и дионисийского, эта par nobile fratrum[1]!

После этого взгляда, брошенного на известную нам историческую оперу, кульминирующую в «драматической» музыке, обратимся теперь к тому идеалу оперы, которая возникает подобно народной песне и подобно греческой трагедии представляет собой высшее единство дионисического и аполлинического; в то время как в рассмотренной выше драматической музыке те же элементы отвратительно искажены и, лишенные самостоятельности, бредут рука об руку как пара калек, вынужденных опи-

---

1 Известная парочка братьев (*лат.*).

раться друг на друга, потому что каждый в отдельности рухнул бы на землю. От дионисийски-аполлинического Архилоха, первого из известных нам музыкантов, берет начало новое художественное движение, постепенное *развертывание народной песни, переходящей в трагедию*. Со всей очевидностью параллельно с этим явным, представленным в ряде *художников* процессом протекает и другой, который совершается без посредства художника в царстве всесильной природы и в значительно более короткое время. Исходя из закона аналогии, мы склонны полагать, что дионисийское возбуждение масс, возникающее во время экстатических праздников весны, находит свое выражение и в отдельном человеке. Здесь исток оргиастического опьянения, которое распространяется затем все быстрее и быстрее расширяющимися кругами. Помыслим теперь себе такую массу, которая все больше и больше сливается в *одного* колоссального индивида, охваченного общим видением: так является Дионис, все видят его, все простираются перед ним ниц. Также и этот феномен, когда *многим*, даже целой массе людей является *одинаковое видение* переживается, вероятно, вначале отдельным лицом, от которого видение распространяется и на других, тем больше, чем теснее, как уже говорилось, масса сплавляется воедино. Таков процесс, аналогичный медленному, протекающему за столетие развертыванию народной песни, которая становится трагедией. Ибо здесь я нахожу основополагающее для греческой трагедии представление о том, что дионисийский *хор*, благодаря аполлиническому влиянию, открывает для себя свое собственное состояние в форме *видения*. Так же, как в лирической народной песне одиночка, испытывающий дионисийское и аполлиническое волнение одновременно, открывается навстречу тому же видению. Это нарастающее, переходящее от одного лица к хору возбуждение, а вместе с ним и возрастающие ясность, длительность и сила воздействия видения представляются мне тем глубинным пра-процессом трагедии, исходя из которого драматическое действие можно объяснить так, что упомянутый переход возбуждения с одиночки на весь хор вновь предстает затем в качестве «сюжета» видения, как *история жизни его персонажа*. Вот почему в истоках траге-

дии реален только один хор на орхестре, тогда как мир сцены, персонажи и происходящие на ней события представляют собой лишь живые картины, иллюзорные образы аполлинической фантазии хора. Этот процесс *постепенного*, распространяющегося от единицы на хор *откровения* вновь возвращается как *борьба* и *победа Диониса* и обретает наглядность на глазах хора. Теперь мы видим, как глубоки корни традиции, согласно которой в древнейшие времена единственным содержанием трагедии было страдание и торжество Диониса, мы понимаем также, что любой другой герой трагедии должен рассматриваться лишь как лицо, замещающее Диониса, как своего рода маска Диониса.

7 [128]

[…] То, что мы называем трагическим, есть именно это аполлиническое прояснение дионисийского: если мы разложим те ощущения, которые в слиянии вызывают дионисийское опьянение на ряд образов, то этот ряд образов и будет, как мы далее поясним, выражать «трагическое».

Трагическая судьба, взятая в ее самой общей форме, есть победоносное поражение или поражение, ведущее к победе. Индивид всякий раз терпит поражение: и тем не менее мы воспринимаем его уничтожение как победу. Необходимо, чтобы трагический герой погиб от того, что приведет его к победе. В этом настораживающем противоречии мы предчувствуем нечто от намеченного ранее возрастания ценности индивидуации, каковая нуждается в праедином, чтобы достичь в наслаждении последней цели, так что гибель является столь же желанной и достойной уважения, как и возникновение; возникшее должно решить поставленную перед ним задачу — рождение индивида — в процессе своей гибели.

7 [129]

Вторая сторона у Еврипида: он хочет добиться дифирамбического воздействия, хочет принудить поэзию к тому, чтобы она оказывала воздействие музыки.

7 [130]

Аполлиническое и дионисийское.
Лирическое.
Трагедия. Трагическое.
Дифирамб.
Смерть трагедии. Сократ. «Надлежало отыскать трагическую мысль».
Шекспир: «поэт трагического знания».
Вагнер.

7 [131]

Еврипид ищет трагическую мысль на путях науки, чтобы словами вызвать эффект дифирамба.
Шекспир – поэт завершения, он завершает Софокла, он – *Сократ, занимающийся музыкой.*

7 [132]

Сравнение дифирамба и трагедии. (Мысль затруднена, слово в точности сопровождает жест, создается своего рода праязык).

Характеристика речитатива. *Глубокомысленность* действия в сравнении со *скудостью мысли*, находящей выражение в слове. Дифирамб воздействует символически. Идеализм заложен в картине мира, невысказанно. Слово есть только символ *желания. Мир видимости* для него *депотенцирован*, как совершенно правильно говорит Вагнер. В драме дионисийское настроение разряжается в образах. В дифирамбе мир образов только нечто побочное.

7 [133]

Новейшая комедия абсолютно лишена дионисийской подпочвы, она эпична.

7 [134]

Шекспир. Завершение Софокла. Дионисийское полностью схвачено в образах. Отказ от хора вполне оправдан: но одновременно позволили исчезнуть дионисийскому элементу. Он находит прибежище в мистериях. Он прорывается в христианстве и рождает новую музыку.

Задача нашего времени: создать культуру, отвечающую нашей музыке.

7 [135]

Попытка Еврипида найти новую форму. Он находился под впечатлением драматического дифирамба.

Почему древняя комедия нападала на авторов дифирамбов? Таких, как Еврипид?

7 [136]

Миф в науке.

7 [137]

Простой язык.
Идеализм.
Больше никто не знает, что есть германская сущность.
Великолепие щедрости.
Радикализм.
Неспособность понимать теорию.
Против цивилизации.
Поэты и музыканты вместе?
Утрачен ли миф?
Чудо.

7 [138]

Трагедия и драматический дифирамб.

Осмелимся же произнести вслух, что война есть для государства такая же необходимость, как рабы для общества: и кому удастся спрятаться от этого знания, если он честно поставит вопрос о причинах недостижимого художественного совершенства греков?

7 [139]

Что греческая сущность———

Художественное произведение, как и *религия,*—лишь средство к вечному воспроизводству гениев.

Понятие видимости. Художественное произведение не есть цель пра-единого, но гениальное воодушевление одиночки. Художественное произведение в истори-

ческом аспекте. Средство увековечения гения. На этом основать воспитание.

Аполлиническое видение как источник драмы и трагедии.

Аполлиническое очарование как другая сущность: происхождение дифирамба.

Хор – материнское лоно в двояком смысле. С одной стороны, ему является видение. С другой, он переживает его как страдание. Жизнь видения в трагедии чисто аполлиническая.

Или дифирамб следует понимать как хор, имеющий аполлиническое видение, до высоты аполлинически-дионисийского героя? Да.

Хор видит героя как *лирического человека*, как праобраз человека, а именно как явление прастрадания.

7 [140]

Трагическое. «Оба поэта».
Против Аристотеля.
Гибель Диониса. Эпическая драма. «Мимика».
Дифирамб.
Рихард Вагнер.

7 [141]

Символика языка: «пережиток аполлинической объективации дионисийского».

Человек – бледная копия дионисийски-аполлинического человека.

7 [142]

Содержание

I. Рождение трагической мысли.
II. Предпосылки трагического произведения.
III. Двойственная природа трагического произведения искусства.
IV. Смерть трагедии.
V. Наука и искусство.
VI. Гомеровская веселость.
VII. Метафизика искусства.

7 [143]

Трагическое.

Успокоение и отдохновение у Аристотеля в Политике и Этике. Олимп в Политике Аристотеля.

«Мимика» против Аристотеля.

Возникновение мифа.

Гомер, эпический поэт как аполлинический художник.

Дионисийская музыка (Аристотель об вакханалиях).

«Не вполне добрый и не вполне злой» герой как отражение первострадания и иллюзии.

Мировоззрение эпического и трагического поэтов.

Заключительная часть: воспитание для трагического и для искусства.

Дифирамб.

О Рихарде Вагнере и предстоящем исполнении Бетховена.

7 [144]

Весь всемирно-исторический процесс происходит так, будто существовали свобода воли и ответственность. Такова необходимая моральная предпосылка, категория нашего образа действий. Та самая строгая каузальность, которую мы довольно легко можем осознать в качестве понятия, не есть необходимая категория. Логическое мышление применяется здесь к мышлению, сопровождающему наши поступки.

7 [145]

Вершинные достижения человечества—это, говоря точнее, центры полуокружности. А именно, есть линия восходящая и нисходящая. Всемирная история не есть единый процесс. Цель ее достигается непрерывно.

7 [146]

Если наши действия—иллюзия, то всего лишь иллюзией должна быть, естественным образом, и ответственность. Добро и зло. Сочувствие.

7 [147]

Толчок есть проблема до тех пор, пока мы считаем что приводимые в движения тела реально существуют. Influxus physicus[1] вовсе не существует.

7 [148]

Не есть ли боль нечто, существующее в представлении?

Существует только *одна* жизнь, *одно* ощущение, *одна* боль, *одно* наслаждение. Мы испытываем ощущения благодаря представлениям и при их посредстве. Следовательно, мы не знаем боли, наслаждения, жизни как таковых. Воля есть нечто метафизическое, самодвижение первичного видения, данное нам в представлении.

7 [149]

Вера в свободу и в ответственность влечет за собой иллюзию «добра», т.е. чисто желаемого, желаемого вне эгоизма. Но что такое эгоизм? Чувство наслаждения, которое возникает, когда индивид пользуется своими силами. Противоположность: чувство наслаждение при отчуждении индивида. Жизнь во многих, наслаждение вне индивида, вообще среди других индивидов. Чувствовать свое единство со всем, что является – вот что есть вообще цель. Это любовь. Бог святого есть чаще всего самое идеальное отражение явления, и в этом смысле святой и его бог едины. Приукрашивание явления есть цель художника и святого: т.е. потенцировать явление.

7 [150]

Записки Алибенкабы о жизни и смерти его учителя Еноха.

7 [151]

«*Мимика*». Тенденция еврипидовского искусства, тогда как подлинная драма есть не подражание, а оригинал, лишь слабо и бледно отраженный жизнью. Высшая жизнь!

---

1 Физического влияния (*лат.*).

У Еврипида мимическое реагирует на пафос, против него. Шекспир — абсолютный мим, абсолютная природа.

7 [152]

Как *возникает искусство*? В качестве спасительного средства от познания.

Жизнь возможна лишь благодаря художественным иллюзиям.

Эмпирическое существование обусловлено представлением.

Кому нужны эти художественные представления?

Если праединое нуждается в видимости, то его сущность есть противоречие.

Видимость, становление, наслаждение.

7 [153]

«Сердце природы, истинное бытие, бытие в себе, истинный аноним, мяч вечного бытия, недостижимое единое и вечное, бездна истинного бытия».

7 [154]

Как *возникает искусство*? Наслаждение явлением, боль от явления — *аполлиническое* и *дионисийское*, которые все время побуждают друг друга к существованию.

7 [155]

Преклонение перед природой, *κατὰ φύσιν ζῆν*[1] стоиков и Руссо, mens sana in corpore sano[2] и т.д.

1. Кто знает цели природы и кто вообще способен на противоестественное?
2. Природа не есть нечто безобидное, чему можно было бы предаться без страха и трепета.
3. И вообще спрашивается, можем ли мы предпринять что-либо вопреки природе и можем ли мы природе отдаться?

---

1 «Жить по природе» (*греч.*).

2 Здоровый дух в здоровом теле (*лат.*).

7 [156]

Моя философия — это *перевернутый платонизм*: чем больше мы удаляемся от истинного бытия, тем чище, прекраснее и лучше. Жизнь в мире иллюзии как цель.

7 [157]

Видения праединого не могут ведь быть ничем иным, кроме как отражениями *бытия*. Поскольку сущность праединого — противоречие, оно может быть высшей болью и высшим наслаждением одновременно: погружение в мир явлений есть высшее наслаждение: когда воля становится абсолютно внешним. Этого она достигает в гении. В каждый момент воля есть одновременно высший восторг и высшая боль: представьте себе, как идеальны видения в мозгу утопающего — бесконечное время, сжимающееся в одну секунду. Явление как *становящееся*. *Праединое* созерцает гения, который видит явление как чистое явление: это вершина мирового восторга. Но поскольку гений сам есть только явление, он должен *становится*: поскольку он должен созерцать, должно наличествовать многообразие явлений. Поскольку он есть адекватное отражение праединого, он есть образ противоречия и образ страдания. Всякое явление есть в то же время само праединое: всякое страдание, ощущение есть прастрадание, только увиденное через явление, локализованное, в путах времени. *Наша боль воображаема*: наше представление всегда остается привязанным к представлению. Наша жизнь есть воображаемая, *представляемая* жизнь. Мы не можем сделать ни шагу дальше. Свобода воли, всякая активность есть только представление. Так что и творчество гения тоже есть представление. *Эти отражения в гении есть отражения явления*, они уже не отражают более праединое: как *отражение отражения* они есть чистейшие моменты покоящегося бытия. Поистине не бытийствующее есть художественное произведение. Другие отражения — только *внешняя сторона праединого*. *Бытие* находит себе *удовлетворение в абсолютной иллюзии*.

7 [158]

Начать раздел с Шопенгауэра.

Начать раздел с Рихарда Вагнера.

7 [159]

О языке и стиле Шопенгауэра.

Исконно-мужественная сила, присущий ей язык, способный выразить глубочайшие художественные созерцания, подняться в зенит мистических прозрений, язык, с которым наш философствующий «нынешний» пытается примириться с помощью поверхностного слова «элегантность». Ох уж эти «элегантные»! И понятия не имеющие о нравственном пафосе, о равномерных подъемах и понижениях тона и т. п.

7 [160]

Гений есть явление, уничтожающее самое себя. Serpens nisi serpentem comederit non fit draco[1].

7 [161]

Индивид, *интеллигибельный характер* есть только *представление праединого.* Характер не есть реальность, но лишь представление: он втянут в сферу становления и потому имеет внешнюю сторону, эмпирического человека.

7 [162]

В великих гениях и святых воля приходит к своему самоизбавлению.

Греция представляет картину народа, который в полной мере достиг наивысших интенций воли и всегда умел выбрать для этого кратчайший путь.

Такое счастливо сложившееся отношение к воле придает греческому искусству ту улыбку довольства, которую мы называем *греческой веселостью.*

В неблагоприятных условиях самое большее, чего можно достичь, — это улыбка томления, напр. у Вольфрама фон Эшенбаха и у Вагнера. Существует, кроме того, и веселость низшего рода, веселость *раба* и *старика.*

Улыбка довольства — это свет в глазах *умирающего.* Она есть нечто параллельное святости. В ней уже нет никакого *желания*; от этого она кажется вожделеющему холодной,

---

1 Змея становится драконом, только если съест змею (*лат.*).

удерживающей на расстоянии, безразличной. Она больше не указывает на дальний горизонт неудовлетворенного желания.

У Гомера нет веселости, Гомер *правдив.* Трагедия достигает порой (напр. Эдип в Колоне) веселости, порождаемой довольством.

7 [163]

Неспособность *Единого* к самоистолкованию.

В греческой веселости Единое создает из себя видимость: как может существовать видимость? Только как художественная иллюзия.

К Единому, бытию существующего ничего не добавляется.

7 [164]

Ощущение как явление, т.е. воля.

7 [165]

Диссонанс и консонанс в музыке – мы можем говорить о том, что аккорд *страдает* от фальшивого звука.

В становлении должна быть заключена также и тайна *боли.* Если мир в каждый момент времени обновляется, откуда тогда ощущение и боль?

В нас нет ничего, что восходило бы к Праединому.

Воля есть самая общая форма явления: т.е. смена боли и наслаждения: условие мира как непрерывного исцеления от боли посредством наслаждения чистым созерцанием. Страдание, тоска, недостаток чего-либо как первоисточник вещей. Истинно бытийствующее не может страдать? Боль есть истинное бытие, т.е. самоощущение.

Боль, противоречие есть истинное бытие. Наслаждение, гармония есть видимость.

7 [166]

Еврипид и Сократ обозначают новый принцип художественного развития: оно исходит из *трагического знания.* Такова задача будущего: до сих пор ей вполне соответствовали только Шекспир и наша музыка. В этом отношении греческая трагедия была только подготовкой: веселость томления. – Евангелие от Иоанна.

7 [167]

Проекция видимости в художественном первопроцессе.

Все, что живет, живет в мире видимости.

Воля относится к миру видимости.

Есть ли мы в то же время единое прасущество? По крайней мере, мы не знаем пути к нему. Но мы должны быть им: и целиком, так как оно должно быть неделимым.

Логика применима со всей определенностью только к миру явлений: в этом смысле она должна совпадать с *сущностью искусства. Воля* есть уже *форма явления*: потому и *музыка* все еще *искусство видимости.*

Боль явления – трудная проблема! Единственное средство теодицеи. *Прегрешение* как *становление.*

Гений есть вершина, наслаждение единым прабытием: видимость принуждает к *становлению* гения, т.е. к миру. Всякий рожденный мир имеет где-нибудь свою вершину: в каждый момент рождается мир, мир видимости, наслаждающийся собою в гении. Последовательность этих миров называется каузальностью.

7 [168]

Ощущение не есть результат клетки, но клетка есть результат ощущения, т.е. художественная проекция, образ. Субстанциально ощущение, кажущееся – тело, материя. *Необходимое отношение между болью и созерцанием*: чувствование невозможно без объекта, объектное бытие есть созерцаемое бытие. Таков изначальный процесс: единая мировая воля есть в то же время самосозерцание; она видит себя как мир, как явление. Вне времени, на каждом малом отрезке времени – созерцание мира; если бы время было реальным, то не было бы последовательности. Если бы пространство было реальным, то не было бы последовательности. Нереальность пространства и времени. Отсутствие становления. Или: становление есть видимость. Но как возможна видимость становления, т. е. как возможна видимость рядом с бытием? Если воля созерцает самое себя, она должна всегда видеть одно и то же, т. е. видимость должна *быть* так же, как бытие, неизменное и вечное. Следовательно, о цели не может быть и речи, еще меньше о недостигнутости цели. Тем самым имеют место бесчис-

ленные воли: каждая проецирует себя в каждый момент и остается вечно равной себе. Таким образом, для каждой воли имеется другое время. *Пустоты* не существует, *весь мир есть явление*, целиком и полностью, атом к атому, без промежуточного пространства. В его полноте мир может восприниматься как явление одной лишь *волей*. Значит *воля не только страдает, но и порождает; в каждый мельчайший момент она порождает видимость. Будучи нереальной, она также и не* ***единая***, *не сущая, но становящаяся.*

7 [169]

Если противоречие есть истинное бытие, а наслаждение – видимость, если становление относится к видимости – то понять мир в его глубине, значит, понять противоречие. Тогда мы есть бытие и должны произвести из себя видимость. Трагическое познание как материнская почва искусства.

1. Все существует благодаря охоте к наслаждению; его средство – иллюзия. Видимость делает возможным эмпирическое существование. Видимость – мать эмпирического бытия, которое не есть, следовательно, бытие истинное.

2. Истинно бытийствующее есть только боль и противоречие.

3. Наша боль и наше противоречие есть первичная боль и первичное противоречие, преломленные в представлении (каковое порождает наслаждение).

4. Колоссальная художественная мощь мира имеет своим аналогом колоссальную первичную боль.

7 [170]

В человеке праединое созерцает через призму явления самое себя: явление открывает сущность. Т.е. праединое созерцает человека, а именно человека, созерцающего явления, смотрящего сквозь явления. Нет пути к праединому для человека. Он весь – явление.

7 [171]

а. Реальность боли по сравнению с наслаждением.

б. Иллюзия как средство наслаждения.

в. Представление как средство иллюзии.

г. Становление, многообразие как средство представления.
д. Становление, многообразие как видимость — наслаждение.
е. Истинное бытие — боль, противоречие.
ж. Воля — уже явление, наиболее общая его форма.
з. Наша боль — преломленная первичная боль.
и. Наше наслаждение — целое первичное наслаждение.

7 [172]

Индивид, взятый с эмпирической точки зрения, — шаг к гению. Существует только *жизнь*: там, где она является, она является как боль и противоречие. Наслаждение возможно только в области явлений и созерцания. Полное погружение в видимость — высшая цель существования: туда, где боль и противоречие кажутся несуществующими. — Мы познаем праволю только через явление, т.е. само наше познание есть *представление*, словно зеркало зеркала. Гений есть *представленное* как в чистом виде *созерцающее*: что созерцает гений? Стену явлений, взятых как в чистом виде явления. Человек, не-гений созерцает явления как реальность, или его так *представляют*: представленная реальность — как представленное бытие — несет в себе те же силы, что и абсолютное бытие: боль и противоречие.

7 [173]

Понятие *наивного и сентиментального* следует возвести в более высокую степень. Полная завуалированность, достигаемая благодаря механизмам самообмана — «*наивна*», разрыв воли, принуждающий волю ткать новый покров — «*сентиментален*».

7 [174]

Содержание трактата.

Два основных влечения эллинистического искусства — аполлоническое и дионисийское. Они объединяются, чтобы создать новую художественную форму, форму трагической мысли. Этой высшей художественной цели служит эллинистическая воля в таких ее проявлениях, как

государство, общество, женщина, оракулы. Печать этой двойственной природы лежит на лицах трагических масок, и вообще ею отмечена трагедия. Еврипид, который уничтожил ее, создав драму, выступает в этом как последователь Сократа, воспринявший его демоническое влияние. Греки не поднялись на новую ступень искусства: это – германская миссия. Искусство, вызванное к жизни трагическим познанием, – музыка. Отношение к ней Шекспира. Тем самым цель познания – эстетическая. Средство познания – иллюзорные представления. Мир видимости как мир искусства, становления многообразия противоположен миру праединого, который равен боли и противоречию.

Цель мира – созерцание без боли, чистое, эстетическое наслаждение: этот мир видимости противоположен миру боли и противоречия. Чем глубже наше познание проникает в прабытие – в то, что мы есть – тем больше развивается чистое созерцание праединого в нас. Аполлонический инстинкт и инстинкт дионисийский непрерывно прогрессируют, один каждый раз занимает ступень, на которую поднялся другой, и принуждает к еще более глубокому рождению чистого созерцания. В этом состоит развитие человека и цель его воспитания.

Греческая веселость есть наслаждение воли, когда достигнута следующая ступень. Воля каждый раз воспроизводит себя заново: Гомер, Софокл, Евангелие от Иоанна – три ступени одного и того же. Гомер как триумф олимпийских богов над мрачным могуществом титанов. Софокл как триумф трагической мысли и победа над эсхиловским служением Дионису. Евангелие от Иоанна как триумф потустороннего блаженства, утверждаемого мистериями, триумф приобщения к святости.

Решение шопенгауэровской проблемы: тоска по бегству в *Ничто.* А именно – индивид есть только видимость: когда он становится гением, то это цель самонаслаждения воли. Т. е. Праединое, вечно страдая, созерцает без боли. Наша реальность – это, с одной стороны, реальность Праединого страдающего, с другой – реальность как представление этого Праединого. – Самоотрицание воли, возрождение и т.д. возможны потому, что сама воля есть ничто иное, как видимость и Праединое является только в ней.

Мораль и религия должны быть перенесены в область эстетических намерений. Свободная воля (представление активности, вообще жизни) – сочувствие. «Реальность» есть лишенное чистоты созерцание, иначе боль и противоречие, смешанные с созерцанием.

7 [175]

Каждому человеку свойственно подниматься по ступеням созерцания, насколько это ему доступно. Это развитие связано с представлением о свободе: как будто он может и что-то другое.

Но то, что человек может подниматься *вверх*, свидетельствует, что в каждый момент он другой, точно так же как и его тело есть становление. Оно одно есть *единая* воля: человек есть рожденное в каждый данный момент представление. Что есть твердость характера? Деятельность созерцающей воли, так же как и способность к формированию характера.

Итак, наше мышление есть только *образ* праинтеллекта, мышление, возникшее путем созерцания *единой* воли, которая мыслит персонажа своего видения мыслящим. Мы созерцаем мышление, как и тело, потому что мы есть воля.

Вещи, к которым мы притрагиваемся во сне, также обладают *плотностью* и *твердостью.* Таково наше тело и весь эмпирический мир, плотный и твердый для созерцающей воли. Тем самым мы есть эта единая воля и этот единый созерцатель.

Но создается впечатление, что наше созерцание есть только отражение единого созерцания, т.е. не что иное, как рождающееся в каждый данный момент видение *единого* представления.

Единство интеллекта и эмпирического мира есть предустановленная гармония, рождающаяся в каждый момент и полностью совпадающая сама с собой в каждом мельчайшем атоме. Нет ничего внутреннего, чему бы не соответствовало нечто внешнее.

Тем самым каждому атому соответствует его душа. Т.е. все существующее есть *представление в двояком* смысле: во-первых, как *образ*, а затем, как *образ образа.*

Жизнь есть безостановочное порождение этих двояких представлений: обладает *бытием* и *жизнью* только воля. Эмпирический мир лишь *является* и становится.

В *художественном плане* это абсолютное совпадение внутреннего и внешнего обнаруживает себя постоянно.

В *художнике* бурлит первосила, прорываясь через образы, она есть то, что творит. Эти моменты были предусмотрены при сотворении мира: теперь появляется образ образа образа. Воля нуждается в художнике, в нем повторяется первичный процесс.

В художнике воля возвышается до восторга созерцания. Наслаждение от созерцания полностью перевешивает здесь прастрадание.

Я верую в неразумность воли. Проекции становятся жизнеспособными после бесконечных усилий и бесчисленных неудачных экспериментов. Рождение художника удается лишь время от времени.

7 [176]

Мне бы хотелось включить в работу и что-нибудь филологическое, напр. раздел *о метрике,*
о Гомере.

7 [177]

Отношение созерцание к искусству поэзии — метрика. Ритм. Гомер относится к драме как язык к метру.

7 [178]

«Греческая трагедия в ее отношении к опере».

«Греческое государство» («Государство и искусство»).

«Будущее филологии».

«Греческие мистерии».

«Гомеровский вопрос»

«Ритм».

7 [179]

Геббель:

Если бы все сплошь были гениями, я бы не удивился,
Удивительно, что их так мало.
Впрочем, это естественно! В человеке так много мышечной ткани
А мозга так мало! Так и с человеческим родом.

Что, если бы художник знал, создавая картину: она переживет века.
Но знал бы также и то, что одну черту, скрытую в последней глубине.
Не поймет никто и никогда, ни ныне, ни в будущем.
До конца времен. Думаете, он стер бы ее?

«Прими хулу за добро и хвалу за зло:
Если тебе не по силам единое, разбей лиру надвое».

В действительный мир вплетено
Так много возможных миров.
Их пробуждает сон.
Ночной ли, что ведом всем,
Дневной ли, что знает поэт.
Душа отпускает их
В неверную зыбь бытия,
Чтоб завершить мироздание.

7 [180]

Рождение и смерть трагедии.

Средства, с помощью которых эллинистическая воля приходит к трагедии.

7 [181]

Какова была цель трагедии? Какова цель смерти?

Отсюда понять Гомера.

Наука и Евангелие от Иоанна.

Художественная веселость как цель.

7 [182]

Неприемлемость обожествления народа: путь прокладывают великие одиночки. Может ли такое нагромождение таких пережитков, называемое культурой, быть целью?

7 [183]

Есть ли цель то, что полезно многим? Или многие только средство?

7 [184]

Гармония сил и возникающая от этого ясность духа достаточно часто провозглашались целью современного развития. к*κατὰ φύσιν ζῆν*[1].

7 [185]

Историческое познание есть *переживание заново*. Понятие не ведет к сущности вещей. Нет другого способа понять греческую трагедию, кроме как стать Софоклом.

7[186]

Греческая веселость, проявляющаяся в массе, есть только результат греческой веселости одиночек. Но любое влияние есть абсолютная видимость. Следовательно, ни масса не влияет на одиночек, ни одиночки на массу. Т.е. праединое созерцает нечто как процесс, во времени и пространстве и причинно-следственных отношениях.

7 [187]

1) То, что Гёте говорит о Клейсте, он должен был испытывать перед лицом мира – совершенный драматург есть сам мир. И узнаем ли мы, размышляя над Гамлетом, Тимоном или сонетами Шекспира, что-то другое, чем размышляя над Клейстом.

7 [188]

Сон. Переключение боли в созерцание, преломляющее боль: враждебное ощущение ее нереальности.

---

1 «Жить по природе» (*греч.*).

7 [189]

1. Государство.
2. Религия.
3. Мораль.
4. Рабочий.
5. Теория познания.
6. Ритм.
7. Гомер.
8. Воспитание.
9. История.
10. Шопенгауэр.
11. Вагнер.

7 [190]

1. Психология.
2. Педагогика.
   Философия Канта.
3. Эстетика.
4. Мораль.
   Логика.

7 [191]

1) Эпохи древности открывали в обратном порядке: Ренессанс и Римская эпоха, Гёте и александрийство, теперь пора вызывать из гроба дух 6-го века.

7 [192]

Переход христианской церкви на греческую почву — колоссальные последствия!

7 [193]

Влияние отцов церкви и церковного предания на наше отношение к древности (Тангейзер).

7 [194]

Застывшая неизменность представления о Праедином, которое должно, однако, в качестве видимости осуществить процесс. Интеллигибельный характер абсолютно тверд: только представления свободны и переменчивы? Как мы поступаем, как мыслим — все только процесс и необходимый.

7 [195]

Каузальность сна аналогична каузальности яви — к тому же еще интенсивного, секундного сна.

В одной из половин нашей жизни мы все художники — в качестве сновидцев. Этот очень активный мир нам необходим.

7 [196]

Взаимопроникновение страдания и наслаждения в сути мира — вот чем мы живем. Мы только оболочка вокруг этой бессмертной сердцевины.

Поскольку первострадание преломляется в представлении, самое *наше существование* есть непрерывный *художественный акт.* Творчество художника есть тем самым *подражание природе* в глубочайшем смысле.

Итак: наука
прекрасное
познание, трансцендентальная эстетика.

7 [197]

Введение. Значение искусства для воспитания.
Греки.
Наука.
Прекрасное. Иллюзорные представления.
Трансцендентальная эстетика.
Обратная рекапитуляция.

7 [198]

Об обществе.
«Разбойник нуждается в помощи кулака лишь время от времени»
«Убийца совершает свое дело не без ужаса».
«Твоя должность — грабить и убивать».

7 [199]

1) Искусство не может видеть свою задачу в культуре и образовании, цель должна быть возвышеннее, выходить за пределы человечества. Действительно ли находятся люди, которые думают, что статуя Фидия может быть уничтожена, в то время как не может погибнуть даже идея камня, из которого она изготовлена?

Художник должен удовольствоваться этим. Он подлинно бесполезен, в самом отчаянном смысле.

7 [200]

От боли разрывать самого себя на куски — вот *зло*, которое всегда борется против чистого восторга созерцания. Единая воля и для этого создает иллюзорное представление и преломляет в нем власть злого, которое предстает в мире явлений бесконечно уменьшенной так же, как боль бесконечно слабее в мире явлений. На первый взгляд, явление выступает против явления, в действительности — воля против самой себя. Но великая цель последнего устремления не достигается: воля защищена явлением как шапкой-невидимкой.

7 [201]

С одной стороны, мы — *чистое созерцание* (спроецированные образы вдохновленного чистым восторгом существа, которое в этом созерцании обретает высший покой). С другой, мы само существо. Следовательно, вполне реально мы — только страдание, воление, боль. В качестве представления мы не обладаем реальностью, хотя все же реальны в другом роде. Когда мы чувствуем себя *одним* существом, то тотчас же поднимаемся в сферу чистого созерцания, которое абсолютно лишено боли: хотя тогда мы одновременно есть чистая воля, чистое страдание. Но до тех пор, пока мы сами являемся только «представленными», мы не сопричастны этому безболезненному состоянию: тогда как представляющий наслаждается им в чистом виде.

В искусстве мы, напротив, становимся «представляющими»: отсюда восторг.

Как представленные, мы боли не чувствуем. Человек, напр. как сумма бесчисленных мельчайших атомов воли и страдания, чью боль испытывает только *одна* воля, чье множество есть опять-таки следствие восторга *одной* воли. Таким образом, мы неспособны испытывать собственное страдание воли, но испытываем его лишь в форме представления и в разъединенности представления. Итак:

отдельная проекция воли (в состоянии восторга) есть реально не что иное, как единая воля. Но к чувству своей

волевой природы она приходит только в качестве проекции, т.е. в оковах пространства, времени, причинности, и потому не может нести в себе страдание и наслаждение *единой* воли. Проекция осознает себя только как явление, она чувствует себя всецело явлением, ее страдание передается только представлением, и тем самым преломляется. Воля и ее первооснова, страдание, не могут быть постигнуты непосредственно, а только посредством объективации и через нее.

Помыслим себе образ подвергаемого пытке святого, являющийся в форме видения: это мы. Но как *переживает страдание* персонаж видения, как осознает он свою сущность? *Боль и страдание должны также перейти в видение*, из представления мученика: теперь он воспринимает их как образы видения, в качестве созерцающего, но не как страдание.

Он *видит* фигуры мучеников и страшных демонов: они только образы, и такова наша реальность. Но чувства и страдания этих персонажей видения всегда остаются *загадкой*.

Художник также вбирает в свое представление гармонии и дисгармонии.

Мы есть воля, мы есть персонажи видения: но где связь между тем и другим? И что есть жизнь нервов, мозг, мышление, ощущение? Мы одновременно и созерцающие – ведь нет ничего, что мы могли бы созерцать, кроме видения – и созерцаемые, только созерцаемое – мы те, в ком весь процесс возникает заново. Страдает ли еще воля, когда она созерцает? Да, ибо если бы она перестала, то прекратилось бы созерцание. Но чувство наслаждения избыточно.

Что есть *наслаждение*, если позитивно только страдание?

7 [202]

Представить *жизнь* как неслыханное *страдание*, которое всегда, в каждый из своих моментов порождает сильное чувство наслаждения, благодаря чему мы, как чувствующие, достигаем известного равновесия, а нередко и чувствуем избыток наслаждения. Имеет ли это психологические причины?

7 [203]

В становлении проявляет себя заключенное в природе вещей свойство быть представлением: ничто не имеет места, ничто не есть, все становится, а значит и есть представление.

7 [204]

1. Доказательство, почему мир может быть только представлением.

2. Это представление есть мир в состоянии восторга, проецируемый страдающей сущностью. Доказательство по аналогии: мы есть одновременно воля, но полностью вплетенная в мир явлений. Жизнь как непрерывная борьба, проецирующая явления, причем с наслаждением. Атом как точка, бессодержательная, чистое явление, каждое мгновение становящееся, *никогда не сущее*. Так вся воля стала явлением и созерцает самое себя.

Это мукой рожденное представление обращено исключительно к видению. Естественно, оно не имеет самосознания.

Так и мы — только видение, не осознающее своей сущности.

Но *страдаем* ли мы как *единая воля*?

Как *могли* бы мы страдать, если бы были чистым *представлением*? Мы страдаем как *единая воля*, но наше познание не направлено против воли, мы видим себя только как явление. *Мы и вообще не знаем, в чем наше страдание* как единой воли. А страдаем мы лишь как *представленные страдальцы*. Только вот те, кто *сначала* представляет нас страдающими, это не мы. Но как может действительно *страдать* персонаж видения, мыслимый страдающим? Ведь ничто не может перестать существовать, ибо ничто не существует в действительности — что же, собственно говоря, страдает? Страдание, не так же ли оно необъяснимо, как и наслаждение? Когда два Кортиева волокна ударяются друг о друга, почему они *страдают*?

Собственно, удар — ведь он же только представление, и ударяющиеся волокна также? Тогда мы можем сказать, что боль мельчайшего атома есть в то же время боль *единой* воли: и что любая и вся на свете боль — одна и та же.

Представление – вот благодаря чему испытываем мы ее как существующую во времени и пространстве, при отсутствии представления мы ее вообще не воспринимаем. Представление есть восторг боли, в котором она преломляется. В этом смысле и *самая мучительная боль* есть все же боль преломленная, представляемая, по сравнению с первичной болью *единой* воли.

Иллюзорные представления как восторги, служащие для преломления боли.

8. Зима 1870–1871 – осень 1872

8 [1]

Женщина по отношению к государству — сон.

Равенство природы самой себе.

Комическая культура женщины.

Не обращать внимание на низшие сословия.

Созерцание поэта есть в полной мере всеобщее учение о морали.

Благочестие. Строгость нравов.

8 [2]

Из чего проистекает наслаждение *противоречиями* в существе трагического?

Противоречие как сущность вещей находит отражение в трагическом действии. Оно порождает *метафизическую иллюзию*, к созданию которой стремится трагедия.

Герой побеждает, погибая. Уничтожение индивида как намек на уничтожение *индивидуации*, высшее наслаждение.

Борьба индивидов — основа воли — вздох природы.

Близкая цель индивида ощущается как средство осуществления всемирного плана. Его уничтожение есть гарантия того, что он соучаствует в осуществлении всемирного плана.

Метафизическая иллюзия Эсхила.

Таковая у Софокла.

Трагедия как направленная на гения *мира* — мистерия.

Мистерии — святой.

8 [3]

Критика воззрений Аристотеля.

Объяснить на примере Еврипида

— который, правда, от них отказался —

Смерть трагедии — Сократ.

Драма — эпическое.

8 [4]

Гомер. Аполлинический гений. Почему Ахилл, жизнь которого так коротка, может быть все же эпическим героем?

Музыка. Оргиастическая музыка у Аристотеля. Дионисийский гений *не имеет* никакого отношения к государству. Напомнить о Бетховене.

8 [5]

Всеобщий тип аполлинического гения воплощен в маленьком сообществе семи мудрецов. Эти гении друг друга взаимно подтверждают: они поэты, философы, государственные мужи, врачи. Это шестой век, когда в условиях внешнего примирения и взаимосоприкосновения оба принципа получают все более самодостаточное, исключительное и полное развитие. В этот период формируется также тип гения. Эпименид, загадочный «спящий», один из мудрецов, снимает проклятие, исцеляет от чумы и родовой вины, поэт. Олимп, фригийский авлет, оргиастический мудрец———

8 [6]

Аполлинический одиночка.
Общество.
Государство.
Женщина.
Пифия.
Дионисийский одиночка.
Мистерии.
Двойственный гений.

8 [7]

Объяснить субъективное. Архилох, «лирика», *«музыкальное настроение»* (Шиллер) как порождающая основа, которая затем выражает себя в образах. Дионисийская мания является в аналогичном образе: любовь к дочерям, смешанная с презрением и позором. «Народная песня» дионисична. Не бушующая страсть характеризует здесь лирика, а колоссальной силы дионисийская воля, выражающая себя в аполлиническом сновидении. То Дионис, который, вступая в индивидуацию, выражает свое двойственное настроение:

лирик говорит о себе, но подразумевает он только Диониса. Субъективность лирика – иллюзия. Творческая первооснова – это дионисийское первострадание, которое выражает себя в аналогичном образе, так что нас влечет не к образу, а к этой первооснове. Противоположность – пластика, скульптор, который не стремится выразить настроение, а требует чистого созерцания. Так же и эпик исходит из образа, передаваемого в чистом виде и при этом пробуждающего чувства и настроения, т.е. сам сновидец принимает участие в сновидении лишь настолько, насколько он *близок* к созерцаемым вещам и должен их понимать.

Дифирамб – как лирический хор, видящий страдание индивидуации в образе, который в конце концов и воспроизводится. Драматический процесс мыслится только как видение. Музыка, танец, лирика есть дионисийские символы, из которых рождается видение. Возбуждение чувств с целью проецирования образов: между ними возникает естественное родство.

Когда порождающая подпочва отсутствует и образы должны создаваться в чистой форме, как того требует драма, не существует иного пути, кроме как драматизировать *эпос.* Драматизированный эпос – Шекспир – музыкальная основа. Драматизированный сон заканчивается усиленным чувством пробуждения. Драматический спектакль.

Чисто аполлиническое: воздействие как образ.

В нынешних пьесах природа собственно драматического потрясения абсолютно *не художественна,* точно так же совершенно нехудожественны *ужас и сострадание.*

Интерес к комедии нового типа.

Попытка Еврипида сделать драму совершенно аполлинической, *драматическим эпосом,* с эпической этикой. Но вместе с тем *нехудожественные* влияния: диалектика, ужас и сострадание, *патологические сны,* основанные на обмане.

Комедия *нового типа* есть не образ, а действительность, причем ни аполлиническая, ни дионисийская, но *истинный человек:* любопытство, сладострастие, остроумие, т.п.

8 [8]

Переработать раздел о государстве, женщине, мистериях.

Аполлинический художник.
Дионисический художник.
Конец трагедии. Драма, комедия нового типа.

8 [9]

Аполлиническое: одиночка, семь мудрецов: аполлиническое государство.

Дионисийское: мистерии. Олимп.

Точка соединения: Архилох: дионисийско-аполлинический художник. Возвышенный и комический.

Две высшие формы проявления — греческое государство (аполлинический одиночка) и мистерии.

Драма первоначально как *видение хора*. Сомнамбулы.

8 [10]

Введение.

Эстетика Аристотеля.
Наивное и сентиментальное Шиллера.
Гомер у Гёте.

8 [11]

Трагедия.
Эпос.
Философия.

8 [12]

Гомеровская веселость.

1. У Гесиода два возраста мира тождественны — железный век и героический. Как можно было перевести одно представление в другое? Противоборство титанов и олимпийских богов, постепенное разделение их на две партии, из которых одна одерживает верх. Гомер как поэт олимпийско-героического, наиполнейшее выражение веселости.

2. Полное наслаждение *представлением*, противопоставленное чувству слабости и у современного человека. Наслаждение сновидениями, не боящееся и ужасающего. Гомер как Аполлон, гневный и про-

светленный. Яркий дневной свет в пространстве между индивидами.

8 [13]

Искусство и наука.

1. Художественно-мистический defectus[1] у Сократа – при этом то же требование сновидений, та же эстетическая веселость. Всякое искусство гибнет от него, и тем не менее Сократ не меланхолик, подобно Еврипиду. Отчего возникает это *очарование веселости*, которого философские системы, стоики и эпикурейцы стремились достичь с помощью понятий? Платоновские симпозиумы, ирония. Уродливость. Отсутствие опьянения абстиненции.
2. Его эстетическая веселость разрешается в майевтике, в обществе благородных юношей. Платон – произведение сократического искусства (как художник, словно посторонний, стоящий перед своим творением).
3. Вера в исправление мира знаниями: иллюзорное представление науки. Вопреки этому у Лессинга: искание истины.
4. Логика как эстетическая конструкция, она кусает свой собственный хвост и оставляет открытой границу с мифом. Механизм превращения науки в искусство – 1. На границах познания, 2. Исходя из логики.
5. Научное воспитание. «Освобождение от инстинкта». Аполлинический наставник.
6. Необходимость иллюзорных представлений. Восстанавливающие: религиозные учителя.
7. Святой как «освобождение от логики».
8. Александринизм и Евангелие от Иоанна.
9. Борьба между наукой и мистикой – Дионис и Аполлон. «Сентиментальное».
10. Музыка и драма.
11. Трагический человек как Сократ, занимающийся музыкой.

---

1 Дефект, ущербность (*лат.*).

8 [14]

Сократ и трагедия.

Этот раздел я открываю двумя взаимосвязанными вопросами: как возможна эстетическая веселость Сократа при вышеупомянутом defectus художественно-мистического дара? И мыслим ли вообще Сократ как художник-творец; что следует из этого все снова и снова возвращающегося призыва, явившегося во сне: «Сократ, займись музыкой» — — —

8 [15]

Что касается этого таинственного и постоянно повторяющегося призыва, услышанного во сне: «Сократ, займись музыкой», то тут перед нами неизбежно встает вопрос, можем ли мы вообще помыслить себе музицирующего, т.е. *художественно продуктивного Сократа.* Причем, опять-таки сомнительно, должны ли мы представлять себе такого Сократа по типу Еврипида или Платона, не подразумевается ли при этом совершенно своеобразный тип художника, который, представляя собой новое слияние аполлинического и дионисийского, способен вызвать к жизни совершенно новый художественный мир. Последнее и есть наше предположение: чтобы обосновать его, требуется широкая комбинация мыслей. Но уже заранее следует допустить, что эта явленная во сне мудрость, и только она одна, содержала в себе указание на тот уродливый пробел, тот мистический defectus, который был в сознании Сократа, что она одна приоткрывала смысл самого загадочного из явлений древности, что, опираясь именно на эту мудрость, эллинистическая сущность выступила по отношению к Сократу в качестве судьи и вынесла ему приговор.

8 [16]

Маркиз Гериберт фон Вильмен имел от своей прекрасной и добродетельной супруги — из дома Монморанси — двоих детей, вначале появился мальчик, потом, по прошествии нескольких лет, девочка, рождение которой хрупкая и подверженная частым страданиям мать перенесла с большим трудом. Когда второму ребенку исполнилось четыре года, маркиз стал вдовцом. Надолго исчез он

из вида владельцев соседних замков, почти не появлялся даже в своих лесах и угодьях, и удивленные егеря поговаривали, что, когда он все же туда заглядывал, охотничьи псы бросались на него, как на чужака. Наконец, после того, как в поместье довольно долгое время провел один известный врач, о котором говорили, что он владеет также тайными искусствами, например искусством вызывать, хотя бы лишь на краткие мгновения, дорогих умерших,— однажды утром, вскоре после отъезда доктора, по деревне прошел слух, что минувшей ночью маркиз вместе со своей маленькой дочерью покинул замок и отправился на юг, чтобы поправить ее здоровье. Шел второй месяц года, когда он приехал в Рим: и вскоре после того мы видим его участником опьяняющих празднеств, которыми открывается карнавал, в окружении изысканного, но вместе с тем и весьма легкомысленного общества, видим, как он, с посветлевшим взглядом и не останавливаясь перед рискованными затеями, наслаждается каждым мгновением, и это безостановочное скольжение по волнам жизни не оставляет ему времени, чтобы вспоминать о прошлом. В разгар карнавала, когда жизнерадостное волнение переливается через край, доходя до безумного, опьяняющего восторга, наш маркиз ведет себя как неопытный, разгулявшийся юнец, настолько буйно, что известный врач, предполагавший провести с ним это время в Риме, прекратил после короткого свидания с ним встречаться и пожелал ему вернуться к достойному одиночеству в своем уединенном замке. В ночь накануне великого поста маркиз неверным шагом возвращался с пиршества, устроенного тогдашним французским посланником. Перед его усталым взором еще плясали пестрые картины праздника, цветные огни фейерверка, образы ослепительных, пышных римских красавиц, с их сверкающими украшениями и пылающими взглядами. Погруженный в эти видения, он едва не прошел мимо своего дома и вздрогнул, когда слуга, шедший за ним по пятам, внезапно остановил его у ворот. Печально скользнул его взгляд по мертвым камням фасада, и, невольно задумавшись, отчего дом его выглядит сегодня ночью как никогда мрачным и всеми покинутым, он вспомнил, что прежде, как бы поздно он ни возвращался, одно окошко все же неизменно светилось—в той комнате, где жила его маленькая дочь с кор-

милицей. Но сегодня даже в этом окне было темно. Маркиз вздрогнул, когда слуга заскрежетал ключами в дверном замке. Молча поднялся он по лестнице, и глухой звук его шагов замер в комнате, куда за ним последовал слуга, чтобы зажечь свечи. Этот честный, седой уже человек был настолько предан своему хозяину, что, сравнивая нынешнюю его жизнь с прежней, не мог не сожалеть о былом покое, сегодня, как и в другие вечера, лицо старого слуги было серьезным и удрученным, в нем читалось благочестие и давняя нежность к своему повелителю. Выходя, он тихо и осторожно затворил за собой дверь. Но почти в то же мгновение она резко распахнулась, и слуга появился снова; руки его дрожали, и прежде чем первое слово сорвалось с его губ, он уронил светильник, и огонь угас. Маркиз, который до этого сидел на стуле, закрыв руками лицо, вскочил и, схватив свечу, бросился навстречу бледному как смерть слуге, который, оглядываясь назад, указывал куда-то в темноту. Луч света, упавший из комнаты, осветил соседний зал и распахнутую дверь напротив. Там был вход в спальню дочери и ее кормилицы. «Она пропала, ее похитили!» — вскричал маркиз. Так закричать заставило его необоримое предчувствие, охватившее его еще раньше, чем он увидел осиротевшую, аккуратно прибранную и казавшуюся от этого призрачной спальню, и, внезапно обессилев, он опустился на колени перед пустой кроваткой ребенка.

8 [17]

Дальнейшее формирование симфонии у Вагнера.

8 [18]

Музыканты *пользуются* лирикой для того, чтобы сделать понятными свои самые возвышенные, чисто музыкальные интенции.

8 [19]

Очевидно, что такое существо, как Сократ, должно было казаться афинянам чем-то новым и чужеродным, но так же очевидно, с другой стороны, и глубочайшее родство этого Сократа с платонической идеей эллинства. Достаточно посмотреть на представителей эллинской мифологии,

чтобы убедиться, насколько ее величайшие образы напоминают Сократа. Он – Прометей и Эдип одновременно, но Прометей до похищения огня и Эдип до того, как разгадал загадку Сфинкса. Обе эти мифологические фигуры отразились в Сократе по-новому, и это отражение легло на потомков разросшейся до бесконечности предзакатной тенью.

Но мы все еще почти ничего не сказали о Сократе. Мы не сказали о том, что его влияние вплоть до сегодняшнего дня ширится, подобно все увеличивающейся на закате тени, требуя от искусства – притом в глубочайшем, метафизическом его значении – непрерывного обновления, столь же бесконечного, сколь бесконечно велика эта тень.

8 [20]

Миф. Влияние дионисийского, которое вызывает аполлиническое как средство исцеления.

Основные понятия. Греческая трагедия.

Ее гибель вследствие сократизма, культура сократического оптимизма. Опера.

Противоположность. Художественное произведение. Слушатель. Культурные чаяния.

Вырождение искусства в опере.

Обратный процесс – немецкая музыка.

Влияние греков.

Всадник Смерть.

Призыв.

Греция. Рим. Индия.

Тристан.

Слушатель – художник.

8 [21]

Музыка есть нечто живое.

Упомянуть подтвержденную недавними письмами несостоятельность известного теоретика Гауптмана.

8 [22]

Тристан как симфония, затем добавить миф.

1. Возрождение мифа.
   Образ в сравнении с музыкой. Греки. Софокл. Асклепий.

2. «Живые». Надежды, возлагаемые на изобразительное искусство. Феномен лирического поэта. «Поэт». Новая культура. Смерть сократического человека. Новая область познания, с кульминацией в трагическом. Значение иллюзии.
3. Праздник в Байрейте.

8 [23]

Образец Винкельман. Так немецкий дух пробивается к греческому началу, см. Гёте, стр. 12. Чрезвычайная *затрудненность*, вызываемая всем, что воздействует со стороны Рима. С другой стороны, германская сущность стремилась через это опосредование прорваться к грекам: в известном смысле и сама германская сущность пережила нечто подобное тому переходу Винкельмана в католичество, которое было нужно ему для возвращения на подлинную культурную родину.

И с той же отчетливостью, с какой мы осознаем, что наши персидские войны еще только начались, ощущаем мы и то, что живем в эпоху трагедии.

8 [24]

	Семинар.
1. Энциклопедия. Квинтилиан.	Гесиод.
2. Греческая лирика. Лаэрций.	Гесиод.
3. Латинская грамматика.	Лирика.
4. Хоэфоры. Цицерон.	Лирика.
5. Метрика.	Хоэфоры.
6. История драмы.	Хоэфоры.
7. Гесиод.	

8 [25]

Гомер и Гесиод.
О ритмике.

Зимний семестр.
Лирика.
История драмы.
Летний семестр.
Латинская грамматика.

Зимний семестр.
Метрика. Хоэфоры.
Летний семестр.
Гесиод.
Семестр I. Семинар: ———
Метрика.
Драма.
Семестр II. Семинар: ———
Греческая лирика.
Энциклопедия.
Семестр III. Семинар: ———
Латинская грамматика.
Хоэфоры.
Семестр IV. Семинар: ———
Греческая культура.
Гесиод, «Труды и дни».

8 [26]

Позднейший курс по истории литературы
по культуре Греции.

Последующие курсы.

2. *Греческая лирика.*
3. *Эсхил, Хоэфоры.*
1. *Драма.*
1. *Метрика.*
4. *Гесиод, «Труды и дни».*
2. *Энциклопедия.*
3. *Латинская грамматика.*
4. *Греческая культура.*

8 [27]

Если до сих пор мы рассматривали государство с точки зрения его происхождения, того, как оно обусловливает процесс развития общества, без него невозможный, то теперь перед нами встает вопрос о том, как государство относится к обществу, *после того как* в последнем произошло химическое расщепление и оно, приняв иерархически-пирамидальную форму, стремится к достижению своих высших задач. Такова задача ———

8 [28]

Музыкант содержит в себе все ступени мирового развития вплоть до гениального наслаждения и с целью пережить таковое самому.

Глюк: Текст будто правильный и хорошо выполненный рисунок, который музыка должна только расцветить.

8 [29]

Если мы подумаем даже о таком наиболее естественном и ослабленном единстве музыки и образа, какое представляет собой человеческий *язык*, то увидим, что возможность взаимопонимания заложена прежде всего в инстинктивно понятной волевой магии *тона* и ритма, последовательности тонов. Образ становится понятным лишь после того, как основа для понимания уже создана тоном. Образ и тут является лишь метафорой дионисической природы тона.

Речитатив, первый зародыш оперы, осознавался при его появлении как возрожденный праязык человечества. С ним был связан идиллический порыв, с его помощью осуществлялось бегство из неестественного мира новой музыки в пригрезившийся рай наивных существ, которым, казалось, была доступна лишь самая примитивная простота музыкальных выражений и каденций. Непоследовательность такого взгляда на вещи заключалась в том, что те же самые наивные существа должны были изъясняться на современных языках с их невероятными ошибками и искажениями. С другой стороны, совершенно не учитывалось, что именно в те счастливые времена, куда мечтали возвратиться, язык обладал таким богатством, свободой и разнообразием тона, что по сравнению с ним даже самые музыкальные усложненные ритмы и мелодии кажутся только подражанием. Язык, бесспорно, остается высшим музыкальным чудом природы. Уже при зарождении современной оперы мы видим исторически не оправданное бегство в фантастическое прошлое человечества, сентиментальное влечение к идиллическому состоянию. Также и в употреблении языка наблюдается сознательное стремление назад к первобытной простоте. Мнилось, что можно воспроизвести наивный способ выражения древ-

него человека. Мечтательное наслаждение этими примитивными текстами и в сущности невыносимой музыкой сравнимо с тем восхищением, в какое повергали наших предков Оссиан или Геснер. *Ария* считалась лирикой древности и в качестве таковой вызывала восхищение. На этом основывалось, на наш взгляд, восхищение оперой – на чувствах, лежащих далеко в стороне от воздействия музыки и поэзии как таковых. То были «моральные» чувства; именно они породили энтузиазм по отношению к опере, подобно тому, как они породили Ренессанс. Эти «моральные» чувства с самого начала локализовали оперу в области плохой музыки и плохой поэзии: художественная наивность: с самого начала творение талантливых дилетантов. После того как эти моральные чувства ослабели, опера могла развиваться в двух направлениях, в направлении *хорошей музыки* и в направлении эффектной *пантомимы*. Из последней возникла драматическая музыка. В хорошей музыке отношение к поэзии чисто иллюзорное. В пантомиме музыка стала немузыкой. Моцарт требует, чтобы поэзия была «послушной дочерью музыки».

8 [30]

Греческий праздник воспоминаний. Признаки упадка. Наступление чумы. Гомеровский рапсод. Эмпедокл является, чтобы исцелить.

Зараженность ужасом и состраданием. Противоядие – трагедия. Когда один из второстепенных персонажей умирает, героиня хочет последовать за ним. Эмпедокл, воспламененный, ее удерживает, она загорается любовью к нему. Эмпедокл содрогается перед лицом природы.

Распространение чумы.

Последний день праздника – жертвоприношение Пана на Этне. Эмпедокл испытывает Пана и разбивает его. Народ спасается бегством. Героиня остается. Эмпедокл, охваченный состраданием, хочет умереть. Он идет к кратеру и успевает еще крикнуть: «Беги!» – Она: Эмпедокл! – и следует за ним. Какое-то животное ищет спасения у их ног. Со всех сторон лава.

8 [31]

Аполлинический бог становится человеком, которого влечет смерть.

Сила пессимистического знания делает его злым.

Когда мера сострадания переполняется, он больше не может выносить существования.

Он не может исцелить город, потому что тот отпал от греческих обычаев.

Он хочет вылечить его радикально, а именно уничтожить, но тут его спасает его греческий характер.

В своей божественности он хочет помочь.

Как сострадательный человек, он хочет уничтожить.

Как демон, он уничтожает самого себя.

Эмпедокл становится все более страстным.

8 [32]

1 акт: Сцена въезда.

2 акт: Почитание богов и устроение праздника. Сбивают царскую корону.

3 акт: Игры.

4 акт: Распространение чумы. Смертельный план. Вакхическое буйство толпы.

5 акт: Пан на Этне.

8 [33]

До поступка героини он свободен от страха и сострадания

В акте 4 сострадание нарастает. Смертельный план.

В акте 5 он счастлив, зная, что народ спасен. Противоречие: его план не удался, смерть является как большее несчастье, чем чума. Народ чтит его все больше, до Пана.

8 [34]

1 акт.

Рапсод.

Эмпедокл.

2 акт.

Возвещение чумы.

8 [35]

I. Утренние сумерки. Улица. Дом.
II. Зал Совета. До полудня.
III. Театр. Полдень.
IV. В доме Коринны. Вечер.
V. На Этне. Ночь.

8 [36]

Эмпедокл.
Коринна и ее мать.
Павсаний.
Страж.
Герольд.
Члены Совета.
Актеры.
Хор.
Народ.
Поселяне.
Девушка.
Верный ученик Эмпедокла.
Жрецы Пана.

8 [37]

I. Предрассветные сумерки. (1.) Павсаний несет венок Коринне. Стражник рассказывает о своем видении (Этна). 2. Появляется группа поселян: девушка, мечтающая об Эмпедокле, внезапно умирает. 3. Коринна видит повергенного в ужас Павсания. Сцена умиротворения. Они повторяют свои роли: перед главным предложением Павсаний умолкает и не может вспомнить. 4. Проход жалующихся, лирический. 5. Народная сцена, страх перед чумой. 6. Рапсод. 7. Эмпедокл с жертвенником, Павсаний в ужасе у его ног. Становится совсем светло. Коринна против Эмпедокла.

II. В Совете. Эмпедокл под покрывалом перед алтарем. Советники входят поодиночке, бодро, но каждый раз пугаясь спрятавшегося под покрывалом. «Чума среди вас! Будьте греками!». Страх и сострадание запрещены. Комическая сцена Совета.

Волнение народа. Зал штурмуют. Предложение царской короны. Эмпедокл повелевает играть трагедию и утешает на Этне, его почитают. Представление трагедии: ужас Коринны.

III. Хор.
Павсаний и Коринна. Тезей и Ариадна.
Эмпедокл и Коринна на сцене.
Народ опьянен смертью при возвещении возрождения. Его почитают как бога Диониса, в то время как он снова начинает сострадать. Актер Дионис комически влюбляется в Коринну.
Двое убийц, избавляющихся от мертвого тела.
Злое влечение Эмпедокла к уничтожению, его загадочные проявления.

IV. Эмпедокл возвещает о вечернем празднестве.
Ликование народа, чувствующего себя уверенно под защитой бога.
Дряхлая мать и Коринна. Высшее успокоение.
В доме Коринны. Эмпедокл возвращается мрачный.

V. Эмпедокл среди учеников.
Ночной праздник.
Мистическая речь сострадания. Уничтожение воли к жизни, смерть Пана.
Бегство народа.
Два потока лавы, от них не убежать!
Эмпедокл и Коринна. Эмпедокл чувствует себя убийцей, заслужившим бесконечные кары, он надеется на воскресение после покаянной смерти. Это влечет его в Этну. Он хочет спасти Коринну. К ним забредает какое-то животное. Коринна умирает вместе с Эмпедоклом. «Бежит ли Ариадны Дионис?»

8 [38]

1. Понятие философии. Сократ и художник. История филологии.
2. Будущее филолога. Профессия учителя. Реформа изучения древности.
3. Изучение филологии в университете.
4. Классическая древность как образец понятия.
5. Филологическая наука о языке.

6. Критическая филология (в эстетическом плане).
7. Древности.
8. История литературы.
9. Религия.
10. Государство и общество.
11. Отношение древности к позднейшему миру.

8 [39]

Энциклопедия, вкупе с Введением в ее изучение.

Недели 1 и 2.	Происхождение и история филологии. *Бернгарди*, римляне и греки. *Ян*, Грефенхан. Постепенное открытие.
Недели 3 и 4.	Профессия учителя и реформа гимназий.
Недели 5 и 6.	Университетское обучение.
Недели 7 и 8.	*Классическая* древность (против Вольфа, Винкельмана, Гёте).
Недели 9 и 10.	Филология языка.
Недели 11 и 12.	Критика и герменевтика.
Недели 13 и 14.	Государство и общество.
Недели 15 и 16.	История литературы и искусство.
Недели 17 и 18.	Религия и древности.

8 [40]

История греческой поэзии. Зимний семестр.
1. Лирика.
2. Хоэфоры.
3. Латинская грамматика.
4. Гесиод.
5. История драмы.
6. Метрика.

8 [41]

Язык, сумма понятий.
Понятие, в первый момент своего возникновения, художественный феномен: символ для целого множества явлений, первоначально образ, иероглиф. Т.е. образ вместо вещи.
Это аполлиническое отражение дионисийской глубины.

Так человек начинает с этих *проекций образов и символов*. Все художественные образы суть только *символы*, для картины плоскость, для мрамора — неподвижность, для эпоса — — —
Образы сновидений как символы? Во сне поступки символичны. *Наслаждение* символами?
Весь наш мир явлений есть *символ влечения*. Следовательно, тоже сон.
Как понятие соотносится с миром явлений? Оно типизирует множество явлений. Опознавательный знак того же влечения.
Если бы интеллект был в чистом виде зеркалом?
Но понятия — большее.

8 [42]

Отношение *художника* к государству,
к культу,
к обществу,
к женщине,
к мистерии,
к воспитанию.

8 [43]

Лирик.
Трагедия.
Дифирамб.
Гибель трагедии (от Сократа и дифирамба).
Драма.

8 [44]

Аполлон и Дионис.
Рождение гения.
Трагедия и дифирамб.
Аристотель о драме.
Смерть трагедии и драма.
Возрождение дифирамба.

8 [45]

Роман — заблудшее студенчество.

8 [46]

Трагедия – хор в состоянии экстаза, переживающий видение, которое развертывается перед ним совершенно аполлинически.
Дифирамб – хор преобразившийся, который драму не видит, а представляет: сплошные импровизаторы экстаза.
Трагедия – хор, *повествующий* о своих видениях, которые представляются как живые картины.
Дифирамб – хор, превратившийся в свои видения.
Дифирамб трагический и комический.
Существование мира 3 и 1 Мировой пожар.
Аполлон Дионис
Аполлон как существование мира – вечный бог, который все уравнивает в огне мирового пожара.
Дионис как преображение мира.
Аполлон – вечный бог существования мира.
Дионис – бог изменения и преображения.
«Лирическая» трагедия: мимический дифирамб.
Переход к господству музыки. Свидетельство Пратина: пение перекрывается музыкой. Оркестр.
Поэт дифирамбов как высший освободитель музыки, с. 270. Платон говорит, что поэты его времени примешивали к дифирамбу френосы, гимны и пеоны: он жалуется на театральную публику.
Невероятные крики по поводу смешения ритма и гармонии, смелость языка.
Вырождение музыки, с. 208.
У Меланиппида господствует поэзия, теперь – музыка.
Примечательно: засвидетельствованная простота *языка* при самом активном движении.
Возникновение дионисийского *мифа*.

8 [47]

Рихард Вагнер. Пробуждение немецкого искусства.
Пробудившаяся от сна народная песня – Гёте и музыка Бетховена. Дионисийское развитие.
«Дионисийский человек».
Миф – подготовленный углубленной философией.

Отбрасывание чуждых форм: опера,
эпос,
драма (не произведение искусства).
Французская цивилизация

Шиллеровский *пафос*. Гётевское смешение *языков*	}	Недостаток музыки: сравнить с диалогом Эсхила

Теперь стремление к универсальности, космополитизм романтиков.

Возврат к немецкому мифу благодаря Вагнеру.

С помощью мифа и народной песни он сокрушает все неродные жанры.

8 [48]

Послание. Чему я научился у Рихарда Вагнера. Художественное осуществление германского дара. Единство поэта и музыканта. Чтобы понять всемирную историю, ее нужно *пережить*.

Шекспировская драма как следствие греческой трагедии.

Греческий дифирамб.

Дионисийское *умирает* в трагедии (Аристотель).

Греческая трагедия, как *аполлиническая*, холодна, из-за ослабленной дионисической подосновы.

Шекспир, как наивысшая *дионисическая* потенция, заключает в себе возможность великолепного развития немецкой музыки.

Миф германцев дионисичен.

Воззвание к немцам.

8 [49]

Большие хоровые песни не были *поняты*: они иллюзорны. Их понимает только певец. Когда создается *высшее* произведение искусства, *о публике* не думают. Только музыкант оркестра *понимает*.

8 [50]

Конъектуры.

Academica: I se salutantium[1].
II iam iam quibusnam quiquam enuntiare verbis[2].
Epistola ad Verronem[3] – os et ius[4].
Tacitus, dialogus[5]: Apro parce[6].

8 [51]

Задача: дать образец филологически-философского рассмотрения одного автора на примере *Эсхила.*

8 [52]

Новая теория ритмики.
Новая эстетика. Гомер и трагедия.
Новая оценка культуры.
Новая философия языка.
Найти новую форму.

8 [53]

«Индивид освящающий».

8 [54]

«Гёте и Вагнер о театре».

8 [55]

О понятии классического образования.

8 [56]

Подготовить публичные лекции *о драме.*

---

1 Приветствовавших друг друга (*лат.*).

2 Ведь кто-либо <мог бы> выразить <геометрию> какими-либо словами (*лат.*).

3 Письмо к Варрону (*лат.*).

4 Лицо и закон <младшей Академии> (*лат.*).

5 Тацит, диалог (*лат.*).

6 Пощади Апра (*лат.*).

8 [57]

Всеобщее образование есть лишь предварительная стадия коммунизма. Образование становится на этом пути столь слабым, что уже не может давать привилегий. В наименьшей степени оно является средством против коммунизма. Всеобщее образование, а это варварство, есть именно предпосылка коммунизма. Образование, «отвечающее требованиям современности», переходит здесь в крайность, становясь образованием, «отвечающим требованиям момента»: т.е. грубое схватывание моментальной пользы. Стоит только начать видеть в образовании нечто, приносящее пользу, и вскоре то, что приносит пользу, будут путать с образованностью. Всеобщее образование переходит в ненависть по отношению к истинной образованности. Не культура является более задачей народа, но роскошь, мода. Не иметь потребностей — вот величайшее несчастье для народа, — объявил однажды Лассаль. Отсюда школы и ферейны для рабочих; их многократно провозглашенной целью является воспитание потребностей. Для специалиста по национальной экономии Христова притча о богатом моте и бедном Лазаре имеет прямо противоположный смысл: мот заслуживает Авраамовой защиты. Т.е. стремление к максимальному расширению образования коренится в полнейшей секуляризации, в подчинении образования интересам наживы, примитивно понятому земному счастью.

Образование *распространяют* для того, чтобы иметь больше *интеллигентных* чиновников. Влияние Гегеля.

8 [58]

Второй источник — страх перед *религиозным порабощением.* В основе лежит противоположный страх: полнейшее отречение от мира посредством религии, как будто она одна дает удовлетворение метафизической потребности. В основе тут глубокий инстинкт, говорящий, что христианство в своих истоках враждебно культуре и потому имеет необходимую связь с варварством.

8 [59]

Третий источник — вера в массу, неверие в гения. Гёте говорит, что обычно гения связывает с его временем

какая-либо слабость. Напротив, всеобщая вера состоит в том, что гений обязан своему времени всей своею силой, и только его слабости принадлежат всецело ему одному. Мы видим здесь привычную путаницу: народ только в гениях своих и получает право на существование, получает свое оправдание; масса не производит одиночку, наоборот, она ему сопротивляется. Масса – это каменная глыба, которую трудно обтесать: нужен колоссальный труд одиночки, чтобы сделать из нее что-то человекоподобное. Всеобщее образование сделалось теперь едва ли не догмой. Теперь надобно становиться в ряд, ибо считается, что время великих одиночек миновало. Теперь требуются лишь слуги массы, in specie[1] партийные слуги. Цель образования: понять партийную программу и подчинить жизнь ее выполнению. Так много говорено было о народной поэзии и т.п.: но это всегда были великие одиночки; просто их часто забывали.

8 [60]

Заголовок, который я дал своим докладам, нуждается в пояснении, адресованном всем, и в извинении, адресованном некоторым из моих высокочтимых слушателей. Говорить о будущем наших образовательных учреждений.

1) ни в приложении специально к Базелю
2) ни в самом широком и общем смысле,
но применительно к немецким образовательным учреждениям, одним из которых является и наше.

Предсказывать *будущее* я собираюсь только наподобие гаруспиков, гадавших по внутренностям, и также в надежде, что когда-нибудь вечная природа снова вступит в свои права. *Когда* наступит это будущее, я не знаю: достаточно убедить в его необходимости хотя бы некоторых из тех, кто живет в настоящем; что лучше, чем безутешно сложить руки в бездействии.

8 [61]

Все как у софистов, у Платона. И все же новые университеты!

---

1 В частности (*лат.*).

Акроаматически. Итак, знание!
Полная свобода в отношении образования.
Вопреки этому экзамены для взрослых.
Как быстро готов юрист, медик! образовательное значение «науки».

Ученость. Государственный служащий. Журналист.	Расширение гимназической тенденции

Отсюда невозможность философии.

8 [62]

Сигнал.
Бегство от студентов.
Немецкая наука и немецкое образование.
Невозможность философии в университете.
А отсюда и невозможность настоящего классического образования.
Отсюда и разъединенность университетов и живого искусства.
Там, где возникает контакт, ученый в большинстве случаев вырождается в журналиста.
Самостоятельная инициатива должна поэтому исходить от студенчества. «Немецкие студенческие братства» как корректура к университету.
Их исчезновение в результате необразованности и недостатка руководителей.
Единственная сфера, в которой сохраняются все великие немецкие качества, – это немецкая музыка.
Оркестр.
Пришествие музыканта.

8 [63]

Рамочные условия – нет классического образования
нет философии
нет искусства
Преобладание *специальных предметов*: отсутствует постановка собственно образовательной проблемы.
Попытка самовоспитания: пробуждение германского духа.
Зараза филистерства, целомудренно-немецкий дух в искусстве.

8 [64]

Мой друг, идущий навстречу.
Раньше только среди руин.
Теперь появляется надежда на метафизическое влияние войны.
Речь во славу Бетховена.
Задача: найти отвечающую ему культуру.
Речь о будущем. Призыв к истинным «учителям».
Моментальное осуществление будущего.
Полуночная клятва. Общинный суд.

8 [65]

Образ гимназического учителя. Кружок.

Нужны слишком многие: потому образование должно быть ориентировано на то, что доступно многим.

Из чего проистекает потребность?

Государственная служба, университет, воинские послабления.

Какую цель может преследовать государство?

С помощью экзаменов ослабить колоссальный поток штурмующих.

Таким образом оно снижает мощное стремление к личной выгоде: оно служит себе.

Затем оно стремится к общему уровню образованности своих чиновников. Образование и подчинение.

Это нечто новое. Государство как организатор образования. В нем преобладают элементы, противоречащие подлинному образованию: оно делает ставку на массовость, заготовляет множество молодых учителей. Комически-жалкое положение классического образования: государство заинтересовано в носителях «профессионально» ограниченной образованности. Так же как в отношении философии оно способствует развитию лишь узкофилологической или панегирической государственной философии.

Существуют различные средства, чтобы разрушить господство образования, тот духовный аристократизм, к которому стремилась эпоха наших великих поэтов.

«Чистые» филологи и средние учителя журналистского толка.

Требуется множество учителей. Измыслены методы, каким образом они могут обращаться с древностью.

Учителя вообще *не должны* как-либо обращаться с древностью. Эсхил.

Языковедение.

8 [66]

Государство использует гимназии, но за это оно должно держать их в определенных границах.

Все, что хочет быть независимым от государства, выпадает и из гимназического образования. Там воспитывают для чиновничьей службы, тут для получения прибыли. Там государственные цели, тут дух времени, поскольку он приносит пользу.

С другой стороны, гимназии в действительности не дают образования. Вот почему было бы вполне честно перейти к реальным училищам.

Комическая защита гимназического обучения.

Сближение того и другого: они стоят на одном уровне.

Постепенно они получат и одинаковые привилегии.

Тогда-то они и станут вооружать для борьбы за существование.

Отчаянное разочарование в формальном образовании: это толкает к реальному училищу.

Это образование ограничено духом времени.

Значение образования как роскоши.

Абстрактный учитель народной школы: возник как имитация учителя гимназического.

8 [67]

Движение души обнаруживает себя в аналогичном движении тела.

Последнее опять-таки получает выражение в ритме и динамике слова. С другой стороны, остается *звучание* как аналог *содержания*.

8 [68]

Противоположностью соревнования является мифологический элемент: он препятствует эгоизму индивида. Человек выступает как результат прошлого, в нем почитают прошлое.

Каким средством пользуется эллинская воля, чтобы предотвратить проявляющийся в этой борьбе голый эгоизм и поставить его на службу целого? Мифом.

Пример: «Орестея» Эсхила и политические события.

Этот дух мифа изображает прошлое в индивидуальных образах, т.е. так, что оно покоится в самом себе.

Этот дух мифа объясняет также, как должны соревноваться художники: их эгоизм очищался, поскольку они чувствовали себя посредниками: так же и жрец был лишен тщеславия, когда выступал от имени своего бога.

Эмпедокл – актер-импровизатор: власть инстинктивного (как Фемистокл).

Вера в различные существования у Эмпедокла подлинно эллинистична.

Формирование индивидов в греческой мифологии происходит очень просто.

8 [69]

Доклад 6. Необходимость *общества* и отсюда изначально совместное существование учителей: Платон и софисты. Противоположное отношение к культуре.

Доклад 7. Художник подчеркивает *обыденное* и **постоянное** в образовании. Цель не может быть выше, средства – проще: говорить, ходить, смотреть. Связь с новым искусством. Потребность и ее удовлетворение. Что читать и насколько мало. Реституция народа.

История призвана приводить примеры философских истин, но не аллегории, а мифы.

8 [70]

Немецкий.

Слишком много учителей и школ.

Забота о гении.

Университет без управления.

8 [71]

«Поэтические образы – это сны бодрствующих, благодаря их ἐνάργεια[1]»

---

1 Отчетливости (*греч.*).

8[72]

Возникновение языка: каким образом *звук* соединяется с *понятием*? Подсказки о происхождении языка, идущие из искусства: образ и звучание. Звучанием пользуются, чтобы передать образ. Закономерность в применении звуков обнаруживает большую логическую силу, большую способность к отвлеченному мышлению? Или нет? Не были ли и абстрактные законы первоначально только в живую созерцаемыми вещами? Напр., генитив?

8 [73]

Φιλία[1] и *παιδεία*[2],

Исходная точка Сапфо: эротика в связи с воспитанием.

Суждения эллинистических философов об эллинистической жизни, напр. о *φιλία* и т.д.

8 [74]

Семинар: о преподавании в гимназиях.

8 [75]

Создание многолетнего греческого курса.

A.
1. Энциклопедия греческой филологии.
2. Греческий язык.
3. Греческая мифология.
4. Ритмика.
5. Риторика. *Тетрадь для семинаров:*
6. Гомер. к *Энциклопедии*
7. Гесиод. *Платон*
8. Лирики. Доплатоновские философы
9. Хоэфоры.
10. Феогнид.
11. Философы-доплатоники.
12. Платон.
13. Послесократические школы (за исключением платонизма!).
14. История ораторов.

Зима: риторика и Гомер.

---

1 Любовь (*греч.*).

2 Воспитание, обучение (*греч.*).

Т.е. Лето 1873: мифология и несократические школы.
Зима 1873–74: греческий язык.

8 [76]
О будущем наших образовательных учреждений.
Гений и народ. Образование и жизненная необходимость.
Одиночество.
В «Общей колонне».
Учреждение без руководства – Университет.
Гимназическое преподавание.
Союз учителей.
Обычай как учитель.

8 [77]
Рождение трагедии.
Соревнование.
Греческое воспитание.
Ритм – число, мера.
Греческий философ.
О будущем наших воспитательных учреждений.

8 [78]
Также и этика, как μηχανή[1] воли к жизни: не отрицание этой воли.

8 [79]
Учебные курсы:

Мифология.	Эгра.	Гомер.
Ритмика.	Платон.	Гесиод.
Сократические школы.	Доплатоновские школы.	Хоэфоры.
История античных ораторов.		Лирика.
		Доплатоновские философы.
		Риторика.
		Платон.
		Послесократические школы

1 Орудие, инструмент (*греч.*).

8 [80]

Греки.

Соревнование.
Посвящающие лица.
Греческое воспитание.
Эрос.
Ритм.
Дионис.
Генезис языка.
Мифология.
Государство и культура.
Изгнание и колонизация.
Переход:
Возникновение литературной эпохи.
Философия и жизнь.

8 [81]

Генезис языка.
Государство и культура.
Изгнание и колонизация.
Отвращение от———
Значение *слова и письма.*
Возникновение «литературности».
Посвящающие личности.
(Индивидуальная этика).
Имущество. Брак. Государство. Аристократия. Святой.

8 [82]

I. *Введение.* Читатель должен сохранять *спокойствие*, ему не следует сразу же переносить всё на самого себя,
он не должен ждать, что ему будут представлены какие-либо таблицы.
Ибо наше образование рассчитано только на спокойных, способных на самоотречение и длительное ожидание.
Показать картину *противоположного типа образования*: поспешного образования. Цели и источники этого образования.

II. «Исторический» смысл современности.

III. Марш в «общей колонне».
IV. Ложное положение гения (даже в том случае, когда ему оказывают почтение: не осознается обязанность по отношению к гению).
V. Образовательная ценность естественных наук.
VI. Философия в современную эпоху.
VII. Ученый.
VIII. Учитель гимназии.
IX. Религиозные люди (более всего подготовлены к тому, чтобы ценить гения, менее всего – ценят образование).
X. Журналист.
XI. Немецкое преподавание.
XII. Университет.
XIII. Искусство, любители.
XIV. Рекомендации и надежды.

8 [83]

Теперь, когда книга поступила в продажу, и каждый может, к неудовольствию автора, взять ее в руки, рассматривать и оценивать, я хотел бы сказать вслед за Аристотелем: она выпущена в свет и в то же время не выпущена: отчего я со всей честностью признаю, что цель последующих вводных абзацев состоит в том, чтобы отпугнуть и отогнать от нее многих читателей и привлечь к ней немногих. Итак, слушайте, многие! Odi profanum vulgus et arceo[1]. Бросьте книгу! Она не для вас и вы не для нее. Прощайте!

8 [84]

Серьезный писатель, излагающий своему народу свои мысли об образовании и образовательных учреждениях, надеется, как правило, оказать безграничное влияние на будущее и, соответственно, на столь же необозримое число читателей. Но с этой книгой дело обстоит иначе, и потому отличающий ее своеобразный характер решения проблемы образования следует оговорить заранее. Ибо условием ее длительного и широкого влияния служит именно незначительное число читателей, притом такого рода,

---

1 Презираю и гоню прочь невежественную толпу (*лат.*).

о котором будет сказано ниже. И, напротив, чем более широкая, неизбранная публика завладеет этой книгой, тем меньшее удовлетворение будет испытывать ее автор: ему придется даже серьезно сожалеть о том, что он не последовал своему первоначальному намерению, каковое состояло в том, чтобы вообще утаить ее от публики и связать свои надежды на ее воздействие лишь с немногими хорошими и достойными читателями особого и еще подлежащего описанию рода, которым она была бы разослана частным образом.

8 [85]

Мысли
о будущем
наших образовательных учреждений.

Сочинение д-ра Фридриха Ницше,
штатного профессора Базельского университета.

8 [86]

VI и VII доклады. Контраст между художником (литератором) и философом.
Художник выродился. Борьба.
Студенты остаются на стороне литератора.

8 [87]

I. Вызывающее интерес, к концу увлекательное. *μελέτη δέ τοι — γνῶθι σαυτόν*[1].
II. Преподавание немецкого как фундамент классического.
III. Избыток учителей и учеников. Гений. *οἱ πλεῖστοι κακοί*[2]. Отсюда союз государства с ослабевшей культурой. Значительные аберрации.
IV. Реальное училище. *μηδὲν ἄγαν*[3]. Атака на существующее.

---

1 Твоя забота — познай самого себя (*греч.*).
2 Большинство — плохие (*греч.*).
3 Ничего сверх меры (*греч.*).

V. Университет. μέτρον ἄριστον[1].
VI. Вырождение образованного человека и его надежд. καιρὸν γνῶθι[2]. Суетливо-поспешный, исторически мыслящий, склонный к моментальной активности, недозрелый. Пресса.
VII. Будущая школа. ἐγγύη, παρὰ δ'ἄτα[3].

8 [88]

Эстетическое воспитание человеческого рода.

8 [89]

Под конец философ продолжал говорить стоя, опустив глаза. Теперь лес внизу был охвачен светлым сиянием. Мы ведем его навстречу. Приветствие. Между тем студенты сооружают костер. Вначале только частный разговор в сторонке. «Что так поздно?» Только что пережитый триумф – рассказ. Философ печален: он не верит в этот триумф и предполагает принуждение со стороны другого, кому он должен подчиниться. Но ведь для *нас* тут нет никакого обмана? Он вспоминает об их юношеском единодушии. Выясняется, что другой – обращенный, реалист. Все большее разочарование философа. Студенты подзывают другого к костру, чтобы он говорил. Он говорит о современном германском духе. (Популяризация, пресса, самостоятельность, «общая колонна», историзм, труд на благо потомков (неумение достичь зрелости), немецкий ученый как соль земли. Естественные науки.)

«Ты лжешь!», горячее опровержение философа. Различие немецкого и псевдонемецкого. Спешка, незрелость, журналист, ученые доклады, отсутствие общества. Надежда на естественные науки. Значение истории. Презрительное сознание победы – мы победители, нам служит всякое воспитание, всякий национальный подъем служит нашим интересам (Страсбургский университет). Насмешки над временами Гёте–Шиллера.

---

1 Мера – наилучшее (*греч.*).

2 Знай всему пору (*греч.*).

3 Не зарекайся – быть беде (*греч.*).

Протест против использования больших национальных движений: отсутствие новых университетов. Но чем больше этот дух берет верх и наступающее варварство, тем решительнее будут отодвигаться в сторону самые сильные натуры и будут вынуждены объединяться. Показать будущее таких объединений. Тяжелый вздох: откуда взяться исходной точке? Описание ростков надежды. Костер угасает. Он хочет сказать: слава этим устремлениям. Полночный колокол.

Ответный возглас: будьте прокляты эти устремления.

Студенты расходятся с презрительными усмешками на лицах, pereat diabolus atque irrisores[1].

Болезненное расставание со старым другом.

8 [90]

Отношение *грядущей культуры к социальным проблемам.* Другой взгляд на мир. Описание шопенгауэровского духа. Новое положение искусства. Новое положение науки. Учитель и его задача — античный софист и Платон.

Продолжать трудиться над задачей Шиллера и Гёте — ничего для нас.

Отбросить корону. (Шиллер характеризует мораль Фиеско: если каждый из нас для блага отечества откажется от той короны, которой он способен завладеть, — для блага отечества, а не только своего государства!!) Будущие *войны*, воздействие во благо гения, плохая культура развалится.

Хорошие люди нуждаются в более прочной опоре.

8 [91]

Предисловие.

Характерные черты современного образования.

Учреждения жизненной необходимости.

Гимназии.

Избыток учителей.

Университет.

Новые учреждения в Страсбурге.

Эпоха войн, отсюда долг думать, как *лучше* воспользоваться патриотическим воодушевлением.

---

1 Да погибнет дьявол и смеющиеся <над ними> (*лат.*).

8 [92]

A. Что есть образование?
Цель образования.
Понимание и забота о наших благороднейших современниках.
Подготовка становящихся и грядущих.
Образование может быть обращено только на то, что поддается образованию.
Не на интеллигибельный характер.
Задача образования: жить и трудиться во имя благороднейших устремлений своего народа или людей.
Именно не только учиться и усваивать, но жить.
Освобождать свое время и народ от черт, искажающих их облик, видеть перед собой идеал.
Цель истории – сохранить этот идеальный образ.
Философия и искусство: средством является история.
Обеспечить эстафету величайших умов: образование есть бессмертие благороднейших.
Великая борьба с нуждой – образование как просветляющая сила.
Отсюда его следует понимать как в высшей степени *продуктивное.*
Способность судить о человеке в огромной степени зависит от образования.
Задача образованных людей жить в стихии *истины,* в тесной связи со всем великим.
Образование есть жизнь в понимании великих умов, жизнь во имя больших целей.

Исходный пункт: размышление Гёте об образованных и необразованных ученых.
Или
Шопенгауэр.
Понимание *великого* и *плодотворного.*
В каждом человеке утверждать доброе и великое, ненавидя все половинчатое и слабое.
Жить под созвездиями: *обратная слава:* она в том, чтобы продолжать жить в благороднейших чувствах потомков: образование же в том, чтобы продолжать жить в благороднейших чувствах предшественников.

Непреходящий характер великого и доброго. Непреходящее в человеке и образование. Важнейшие требования, которые предъявляет к себе человек, проистекают из его отношения ко всему потоку будущих поколений.

8 [93]

I. *Характер современного образования.*

1) Спешка и незрелость.
2) Историческое сознание, нежелание жить, поглощение едва народившейся современности. Копирование. История литературы.
3) Бумажный мир. Бессмысленное записывание и чтение.
4) В общем строю. Неблагожелательное отношение к гению. «Социальный» человек. Социализм.
5) Текучий человек.
6) Профессиональный ученый. Лучше жить, а не продолжать познавать.
7) Недостаток серьезной философии.
8) Новое понятие «немецкого».

II. *Школы под влиянием этого образования*

III. Отсутствует само собой разумеющееся, насаждаемое повседневной привычкой образование.

Экзотический характер всего образования (напр. гимнастика).
Отсутствуют руководство и трибунал.
Отсутствует эстетическая доминанта.
Серьезное мировоззрение как единственное спасение от социализма.
Нужно новое воспитание, а не новые университеты. Страсбург.
Возрождение подлинно германского духа.

IV. Предложение о создании долговременного педагогического братства, на собственные ли средства или на средства государства, если оно будет спо-

собно понять такую необходимость. Цель—не сбор и передача информации, а, скорее, на первом этапе учеба друг у друга и взаимная поддержка. Увеличением жалования ничего не достигнешь: все вообще паллиативно. Воспитание музыкой.

8 [94]

Шопенгауэр.
Вагнер.
Гёте.
Шиллер.
Лютер.
Бетховен.

8 [95]

Фальшивый энтузиазм у древних.
1) направленный на ложное
2) подражательный
3) переносящий современные чувства.

8 [96]

В хрестоматию.

Вагнер: Бетховен.
Гёте: Эрвин фон Штейнбах.
Вагнер: немецкий юноша.

Воспользоваться Эккерманом.

8 [97]

Подражать образцам великого, чтобы стать образцом для подражания.
Важнее всего правильное обучение великому.
В этом заключается образование.
Это масштаб для измерения нашего времени.

8 [98]

Свои собственные благородные чувства, растянутые в пространстве и во времени, передать всем свои великие озарения. Вот эвдемонизм лучших.

Возможно ли передать благородство.

Интеллигибельный характер неизменен: но практически это абсолютно безразлично. Ибо мы никогда не сможем понять изначальные свойства индивида: лишь множество вклинившихся позднее представлений окрашивают эти свойства в цвета добродетели и порока. Но мир представлений весьма поддается определению. Важнее всего привычка.

Облагораживание путем нарастающего возвышения цели.

8 [99]

Грубое заблуждение воспринимать вечного индивида как нечто совершенно обособленное. Исходящее от него влияние уводит в вечность, ибо он есть результат бесчисленных поколений.

Образование и есть то, благодаря чему из наиболее достойных моментов в жизни поколений образуется своего рода континуум, в котором можно продолжать жить дальше.

Для каждого индивида образование означает, что он располагает континуумом знаний и благороднейших мыслей и продолжает жить в нем.

Единая степень образованности (общие для всех деяния любви и самопожертвования).

Такое чувство любви возгорается от высшего знания, также и у художника.

Слава.

8 [100]

Шестой век.

Гомеровский вопрос.

Исторические свидетельства за Гомера.

Лирика и трагедия.

Ритмика.

8 [101]

I Введение. Общие положения.

II Гимназия, преподавание немецкого, преподавание классических языков.

III Чрезмерное учение и причины.
IV Обратное влияние на другие учреждения.
V Университет: наука и образование.
VI Рекомендации и заключение.

8 [102]

Преобразовать гимназии в реальные училища.
Университет – в специализированные училища.
Народные школы – дело местных общин.
Философские факультеты распустить.

8 [103]

Предпоследняя сцена: как должен образовывать себя одиночка. Отшельничество. Борьба. Повествование. Как это возможно?
Два мастера.
Последняя сцена как антиципация будущей школы. «Пламя очищается от дыма». Pereat diabolus atque irrisores[1].

8 [104]

Невозможность приблизиться к древности.
Немецкие сочинения.
Связь с немецким образованием.
Искажения тенденции. Естественные науки. Реалии. Экзамены на аттестат зрелости.
Учитель.
Отчуждение от искусства.
Гимназическое образование не закладывает основу никакой специальности.
Проект рассчитан на значительно большую продолжительность образования.
Слишком много.
«Школы борьбы с современностью» и возрождение немецкой сущности.
Прежде ученые, теперь журналисты (люди, желающие прокормиться своим образованием).

---

1 Да погибнет дьявол и смеющиеся <над ними> (*лат.*).

8 [105]

Заблуждения, в которые впала гимназия.

1) Истинное назначение гимназии, реальные училища. Следствия, вытекающие из нынешнего состояния гимназии.
2) Народные школы — учитель. Ошибки при постановке цели для сегодняшней гимназии.
3) Университет — подчиненность государству и прибыли.
4) Надежды.

8 [106]

Неверие в прочность учреждений —

Повсюду противоречие провозглашаемых намерений и действительности. Продемонстрировать это на примере гимназии (весьма показательном и для других). Анализ результатов гимназии (древность, образование, работы по немецкому. Отчуждение от искусства. Учителя и их подготовка).

Кабинетный метод — школы, парты и т.д. Отчуждение от искусства. Классическое образование. Учитель.

В рабстве у государства. Поскольку все тенденции только симулируются, гимназия оказывается в рабстве у государства.

Экзамены. Ученые или журналисты.

Истинная цель — воспитание для борьбы с современностью.

8 [107]

I. Засилье «гимназий», забвение образовательных задач, «народ» как судья интеллектуала, задача реального училища — подготовка к жизненной борьбе.
II. Одичание учителей. Как это отзывается на народной школе, абстрактное воспитание.
III. Использование всеобщего образования государством.
IV. Надежды.

8 [108]

Уже на последней части речи, в которой престарелый профессор объяснял нам законы университетской

жизни, мы стали испытывать беспокойство и в любую минуту готовы были прервать–––

8 [109]

Как вам известно, в мае этого года с небывалой торжественностью положено было начало созданию фестивального театра в Байрейте. Это событие нуждается в интерпретации, и мы хотели бы ее для вас дать. Нам важно, чтобы вы не путали его с основанием какого-либо нового театра и чтобы не думали, что событие это касается только ограниченного числа людей, одной партии или людей с определенным музыкальным вкусом; наконец, чтобы вы не увидели в этом прославления чисто национальной идеи. Мы хотим дать вам интерпретацию художественного события, в особенности с точки зрения драматического искусства, чистота и совершенство которого является вашей общей заботой. Окажите же доверие людям, подписавшим этот документ, поверьте в серьезность их чувства, в благородство их помыслов; мы не выражаем точку зрения одной партии, мы не пишем на наших знаменах слово «Вагнер», но мы понимаем, какая мысль заложена в произведениях Вагнера. Мы понимаем устремления вагнерианцев, но хотим пойти дальше.

8 [110]

Берлин
Лейпциг
Дрезден — прибл. 11 недель, каждая к 2 лекциям
Мюнхен
Нюрнберг
Байрейт
Карлсруэ, Маннгейм
Вена
Пешт
Веймар.

8 [111]

Краеугольный камень. Приверженцы трудятся в своем кругу. Нет ничего более ошибочного, чем думать, будто речь идет при этом о какой-то партии или об обладателях специального музыкального вкуса.

Это путь к совершенно новому.
Для каждого любителя драмы новый и неслыханный.
Бросается в глаза: серьезность
художественная завершенность
надежда на возрождение оперы.

Народ на стороне благороднейшего, против него те, кому есть что терять.

Желательно участие всех друзей искусства.

Каждому напомнить о тех чистых, исполненных серьезности минутах, которыми он обязан музыке Бетховена и Вагнера.

Влияние выходит далеко за пределы Германии.

8 [112]

Призыв ко всем друзьям драматического искусства.
Летом 1874 года.
В мае этого года был заложен краеугольный камень фестивального театра в Байрейте.

8 [113]

Учебные заведения и плоды их деятельности.

Чувствуется недостаток в *императивном органе управления культурой.* Даже Гёте был вечно одинок. Так, какой-либо круг мог эмансипироваться от университета, другой—от гимназии. Уважение к действительности как альтернатива классической муштры: впрочем, действительное переродилось в мещанство и низшее германство (величайшая пошлость—это, разумеется, пошлый диалект).

Гуцков как испорченный гимназист.

Молодая Германия как группа сбежавших из университета студентов.

Юлиан Шмид, Фрейтаг, Ауэрбах. Оппозиция императивному миру прекрасного и возвышенного: фотография, взбунтовавшаяся против картины. «Роман». Про этом влияние немецкого романтического чувства: но воспринятое неверно и неидеалистически.

Моммзен (Цицерон). Ученость, примкнувшая к сиюминутному политическому шаблону.

Ян и «Пограничный вестник»—
Дистервег и абстрактный учитель.
(Мой диалог переделать художественно.)

8 [114]

Будущее немецких учебных заведений.
Ритм. (Греческий и немецкий в искусстве.)
Гесиод и Гомер (Поэт).
Платон (Философ).
Байрейтский фестиваль. Две речи.

8 [115]

Имение, брак, аристократия, государство, отрекающийся от себя индивид. (Святые, ныне заново освящающие.)

Индивидуальная этика! Пребывающая личность. Аполлон. Греческое государство. Римляне.

Христианство не приемлет рабства по тем же причинам, что брак и государство. Нечто совершенно иное — эмансипация.

8 [116]

О будущем
наших учебных заведений.

Шесть публичных докладов,
прочитанных
д-ром Фридрихом Ницше
по поручению Базельского Академического общества.

8 [117]

Пять бесполезных предисловий к пяти ненаписанным книгам.
О будущем наших учебных заведений.
О славе.
О состязании.
Об отношении философии Шопенгауэра к немецкой культуре.
О греческом государстве.

8 [118]

Также «Введение», многоуважаемые слушатели, будет перепечатано, чтобы все в целом не напоминало ничего *книжного.* Только воспоминания. Все должно напоминать о личном.

8 [119]

Белль, цитируемый Дарвином

о способах выражения душевных движений (к генезису языка).

8 [120]

Госпоже Козиме Вагнер, урожденной Лист, посвящается эта книга.

8 [121]

I. Об образовании.
II. Новомодное псевдообразование.
III. Существовавшие до сего дня псевдошколы.
IV. Требования к образованию.
V. Предложения.

9. 1871

9 [1]

Опера и греческая
трагедия.

9 [2]

Рождение трагедии
из музыки.

С предисловием
к Рихарду Вагнеру.

Сочинение Ф.Н.

9 [3]

Рождение трагедии
из духа музыки.

Сочинение
д-ра Фридриха Ницше,
действительного профессора классической филологии
в Базельском университете.

9 [4]

У центральных врат Катании расположился загородный дом, владелицы которого две женщины — состарившаяся благородная Коринна и ее дочь Лесбия. Занимается утро весеннего дня; слышно, как двери дома открываются и приглушенный голос окликает имя «Леонидас». Тут же из-за стены показывается старый раб, из открытых дверей выходит Хармид. *Хармид*: Куда ты запропастился? Я пришел сменить тебя на ночной страже. Твое время уже кончилось. *Леонидас*: Если ты еще чувствуешь усталость, спи дальше. Я не могу больше спать. Странная ночь. Я только

что был на холме за домом и глядел в сторону Этны. Там были страшные всполохи, и сразу же потянуло тяжелым, жирным весенним ветром, он как будто крался сквозь ночь, чего-то боясь и дрожа под тяжестью своей ноши. Потом ветер словно сбросил свою ношу и со стоном рванулся вдаль. *Хармид*: Ах, Леонидас, я моложе тебя и не склонен видеть духов. Но и мне не спится, и я думаю, что никто в доме не спит этой ночью. Но нас, других, — да простит мне Бог это «нас», — уже мучит новый день и томление по его радостям, более прекрасным, чем самый яркий из снов: ты ведь знаешь, чего ждать нам сегодня от наших добрых повелительниц. Я не сомневаюсь, что сегодня нас отпустят на волю; и мы сможем, как любой свободный человек, смотреть трагедию и участвовать в ночном празднике. *Леонидас*: Ах, для нас, стариков, этот радостный день — только судорожное усилие, чтобы сдержать нашу боль. Меня привезли сюда ребенком из божественного Коринфа, и временами мне снится, что я все еще тот мальчик, и как будто я поднимаюсь на корабль и, обливаясь горючими слезами, прощаюсь с родным городом и проклинаю свою судьбу. Никакого сравнения: говорю тебе, хоть я и раб, тут кругом варварство, — за исключением наших хозяек, которые для меня — воплощение эллинства. Но все другие суетятся вокруг и недостойны своего происхождения; да и мы сами блуждаем во тьме, и только в этот день наша тоска по утраченному достаточно сильна, чтобы мы могли перенестись в прошлое и снова сделаться там греками. *Хармид*: Стой! Стой! Кто там крадется? Их двое. И один под маской! Скорее в дом.

Павсаний, рядом с ним раб, нагруженный цветами и венками. Эй, там! Оба крота уже снова ушли в нору. Слепой народ! Меня и не узнать! Ведь это моя походка, моя фигура. Испугались цветочной горы. Эй, там! (Тихо стучится в ворота.)

9 [5]

[...] И вот *опера* начинает *понимать слово*, — это отвечает требованиям слушателей, об этом со всей ясностью говорят документы. Движение, приведшее к появлению оперы, началось в Италии, в 16 веке. Высшее общество

Флоренции, особенно те, кто собирались в доме графа Барди да Вернио, чтобы размышлять над возможностью возрождения музыкального искусства, пришли к заключению, что «новая музыка слишком мало приспособлена к тому, чтобы выражать слова, и исправить этот недостаток можно было бы, обратившись к какой-либо кантилене или такому способу пения, при котором были бы понятны слова и не разрушался стих». Граф Барди говорит, напр., в письме к Каччини, что слова настолько же благороднее, чем контрапункт, насколько душа благороднее, чем тело. «Разве не стало бы Вам смешно, если бы Вы встретили на улице господина в сопровождении его слуги, и слуга отдавал бы господину распоряжения, или ребенка, который стал бы поучать своего отца или учителя?» (Дони, т. II, с. 233 и след.). Из тех же дилетантских, антимузыкальных предпосылок исходили при решении проблемы взаимоотношения поэзии и музыки в доме Джакопо Корси, где поэты и композиторы, которым он покровительствовал, предпринимали также и практические опыты в указанном направлении. Литература, сопровождающая этот начальный этап формирования оперы, не устает самодовольно повторять, что *пение должно подражать речи*: ибо это прямо следует из требования понятности пения. Мы видим, как хвалят одного из первых экспериментаторов в этой области, певца Джакопо Пери (в предисловии к одному из отчетов о представлении Дафны Ринуччини в Мантуе в 1608 г.): «Я не могу перестать восхищаться этой искуснейшей манерой петь, декламируя». (О музыкальном искусстве, Е.О. Линднер, с. 24.) Для того чтобы дать представление о декорационном искусстве того времени, приведу еще место из Ник. Эритреуса (стр. 21, там же): «———

Легко ли поверить, что из этой полностью поверхностной, чуждой всякого благочестия оперной музыки, которую в свое время приветствовали так восторженно, будто она и в самом деле свидетельствовала о возрождении подлинной музыки, что именно отсюда выросла поистине необъяснимая в своей святости и, по существу, единственно классическая музыка Жоспена и Палестрины? И кто, с другой стороны, решился бы утверждать, что столь бурная любовь к опере обязана своим распростра-

нением исключительно тщеславию драматических певцов и флорентийским вельможам с их тягой к пышным развлечениям? Тот факт, что в то же самое время, даже в силу тех же самых устремлений рядом со сводами палестриновской гармонии, над возведением которых трудилось все христианское средневековье, нашла себе место и страсть к полумузыкальному проговариванию, я могу объяснить лишь исходя из сущности *речитатива*, о которой будет сказано ниже. [...]

9 [6]

Поразительный факт: неизменность женского пола, абсолютно не затронутого прогрессом культуры.

Недостаток свободы слова уже у Гомера. Патриархальное достоинство концентрируется вокруг женщины во все времена, не вокруг мужчины. Дома мужчина слушается женщину.

9 [7]

Зритель эсхиловской трагедии созерцал бессознательно, как цельный человек, а не как человек эстетический.

Как же должен говорить герой? Ведь он фикция? У Эсхила он молчит: а потом произносит колоссальные слова.

Трагический импровизатор в противоположность эпическому. По отношению к хору он должен еще оставаться героем, и все же он уже покинут идеализмом музыки: вот почему он пользуется глубокомысленнейшим словом: только благодаря идеализму мысли (т.е. как человек возвышенный) превосходит он хор. Смелая мысль подчиняет себе язык. (Не наоборот.)

Противоположное устремление: характерное.

9 [8]

Добавления.

Древние лирики Пиндар и Симонид не ведали личного волнения, лирика без патологии.

Ганслик: не находит содержания и полагает, что дана только форма.

О. Ян: для интерпретации эстетического просвещенчества и одновременно его полупонимания греческого мира. Человек, который мог перепутать мендельсоновского Илью и Лоэнгрина!

9 [9]

Сцена и действие поддаются объяснению только с точки зрения хора. Лишь поскольку хор выступает как представитель возбужденно роящейся дионисийской толпы, поскольку каждый зритель отождествляет себя с хором, греческий театр имеет зрителей. Слова Шлегеля об «идеальном зрителе» раскрывают перед нами более глубокий смысл. Хор есть идеализированный зритель, поскольку он — единственный созерцатель, созерцатель сценического мира видений. Он же и подлинный творец этого мира. Нет ничего более ошибочного, чем переносить на греческий театр наши представления о публике как носительнице эстетической критики. Дионисийская народная масса — это вечное лоно, рождающее дионисийские явления, а здесь — нечто вечно бесплодное; такова противоположность. Шиллер абсолютно прав, когда он рассматривает хор как важнейший поэтический фактор трагедии: и Аристотель с его еврипидовски плоским пониманием хора не должен вводить нас в заблуждение.

Современный зритель является создателем оперы в противоположном смысле: человек, неспособный к искусству, вымучивает для себя подобие искусства именно потому, что не является художником. Чувствуя это, он выдумывает для себя свое представление о человеке-художнике; будучи неспособным иметь видения, он нанимает себе механика и декоратора, не умея постичь дионисийскую глубину музыки, он подменяет наслаждение музыкой вожделением, которое возбуждает в нем пение и рассудочная риторика страстей. Речитатив и ария — вот его творения. Эти выводы не подлежат смягчению; и в высших достижениях оперного искусства современный человек не покидает позицию требующего и производящего. Наши лучшие художники не могут ничего иного, как только облечь этот коренной факт современного искусства в новые формы. Вагнер возвышает его до метафизики.

Опера представляет собой в этом смысле единственную завершенную форму современного человека: зачем же удивляться тому, что он воплотил в ней все свои слабости и все добродетели! Она одна способна действительно его захватить. Все, что он усваивает из художественного образования, он снова переносит на оперу, превращая ее во всепоглощающий орган своего эстетического опыта.

У Вагнера опера становится воплощением художественного мира, противостоящего его миру реальному, нехудожественному.

9 [10]

Отношение между дионисийским и аполлиническим, *перевернутое* с ног на голову. Аполлиническое есть наиболее *трудное* для *нашего* понимания. Мы должны истолковать для себя *образ*, преобразить его в *миф*. Изначально, т.е. у истоков оперы, дионисийское знают также мало. Вначале не было обоих элементов. Германское дарование, проявившееся сперва у Лютера, затем снова в немецкой музыке, явилось новым открытием дионисийского: оно преобладает, как и дионисийская мудрость,—форма, нам близкая. Мы совершенно неспособны освоить наивное, а именно посредством аполлинического. Зато мы можем истолковать для себя мир в чисто дионисийском ключе и постичь мир явлений посредством музыки. По меньшей мере, так мы снова обретем художественное мировоззрение, миф. При этом мы видим, как благодаря германской тенденции опера, форма неэстетического романского человека, бесконечно углубляется и возвышается до уровня *искусства*.

Шиллеровская ода «К радости» обретает на этом фоне свое глубокое, истинно художественное значение. Мы видим, как поэт стремится представить в образах свое глубоко германское, дионисическое чувство: и как он, современный человек, обречен на беспомощное косноязычие. Подлинный смысл шиллеровского текста был выявлен Бетховеном, который дал нам нечто бесконечно более возвышенное и совершенное.

Аналогично взаимоотношение между текстами Вагнера и его музыкой. Если текст еще оказывает определяю-

щее влияние на музыку, то это пережиток оперной тенденции: собственно германское — это параллелизм музыки и драмы. Я даже рискую утверждать, что музыка и мим снова могут дать нам истинное эстетическое удовлетворение. Певец на сцене вызывает дополнительные сложности. В теории Вагнер, кажется, вполне отдавал себе в этом отчет. Все значение он переносит на то, что в *действии* понятно само по себе, на *мим*. Непонятный текст представляет собой большую трудность: сама потребность в драматическом певце противоестественна: я перевожу певца в оркестр и тем самым освобождаю сцену.

Вагнер испытывал огромные затруднения с певцом: чтобы придать его положению большую естественность, он обращался к мелодике речи и древнейшему стиху. Так с этой ужасающей точки он пытался титаническими усилиями переломить тенденцию оперного искусства, почти что перевернуть музыку. Драма, которая нуждается в слове: оркестр как подражание человеческому голосу. Я думаю, что мы вообще должны отказаться от *певца*. Ибо драматический певец — это нонсенс. Или мы должны включить его в оркестр. Но он должен не противопоставлять себя музыке, а выступать в качестве хора; полнозвучие человеческого голоса должно сливаться со звучанием оркестра. Реституция *хора*: а наряду с этим мир образов, мим. Древние знали правильное соотношение: трагедия погибла вследствие чрезмерного развития аполлинического. Мы должны возвратиться на доэсхиловскую ступень.

Но как же отсутствие *мимического* таланта! Мим был бы почти невыносим, если бы не был *певцом*, если бы мы не желали *слышать* его и понимать.

Неестественность, состоящая в том, что певец поет в оркестре, а мим играет на сцене, отнюдь не противоречит искусству. *Отвратительное* зрелище певца! Но и таким образом мы не избежим *драматической* музыки! Певца быть не должно! Наилучшее средство — это все-таки хор!

9 [11]

Следствия, вытекающие из Вагнера и устранения хора!

Мои взгляды почти что соответствуют вагнеровскому Тристану.

Для того чтобы перейти к драме, мы должны сначала иметь мима.

Певец неизбежен, потому что его тон самый задушевный. Оркестра недостаточно. Следовательно, нам нужен хор:

Хор, который обладает видением и с воодушевлением описывает то, что ему открывается!

Шиллеровское представление, бесконечно углубленное!

9 [12]

Будучи *словесной драмой*, греческая трагедия также была способом освобождения от *дионисийской власти мифа*: мим как таковой, в качестве образа мира производит впечатление мифа. Словесная драма уже не то. Образ спасает от погружения в оргиастические настроения, ср. Тристана. *Мысль (и слово)* как целительные средства против мифа.

Против успокоительной силы мысли (ср. диалектику в Oedipus rex[1]) Еврипид выдвигает возбуждающую силу мысли: он обращается к диалектике страсти, просвещения: хочет *с помощью слова достичь мощи дифирамба*.

9 [13]

Символика языка есть пережиток аполлинической объективации дионисийского.

9 [14]

Человек есть обыкновенно только бледная копия дионисийско-аполлинического человека, каков он в хоре. «Подражание» и «характеристика» — вот тенденции еврипидовской драмы, тогда как подлинная драма есть не подражание, а оригинал, отражающий жизнь отражает лишь тускло и бледно.

9 [15]

Улыбка довольная и тоскующая.

---

1 Эдипе-царе (*лат.*).

9 [16]

Набросок.

I.

Дионисийский хор без слушателей.
Слушатель оперы.
Хор — идеализированный слушатель, т.е. копия хориста.
Шиллер о хоре.
Трагический хор как современное художественное создание.

II.

Различный путь развития трагедии и дифирамба.
Мим как отображение мифа.
Значение словесной драмы.
Актер, в то же время рапсод.
Характерное.
Развитие Софокла. Вывести его новое отношение к хору из характерного.
Дать объяснение тетралогии Эсхила.
Три актера. Дионис и его друзья.

III.

Поэт как актер, музыкант, танцор и т.д.
Непатологическое в их творчестве. Ивик. Пиндар.
Их сюжеты: идеализированная история.
Единство по сравнению с эпосом.
Их язык. Применение диалекта.
Их философия.

9 [17]

Предпосылка.

Указание на трудности исследования.
Последовательность музыки и диалога.
Хор сатиров.
Возникновение трагедии из хора сатиров.
(Освящение естественного, полового: сатир как изначальный человек.)
Три актера.

Бедность действия.
Тетралогия.
Сатирова драма.

9 [18]

Применение хора: главное действующее лицо в Гикетидах.

Хор, наваливающийся на молчащих героев.

9 [19]

Сатир и идиллический пастушок: характерно для тех времен!

9 [20]

Статуя бога, понимаемая как цель процессии, как живое явление.

9 [21]

Сила *миметического* искусства при изображении бога сначала невелика. Сначала речь идет только об образе живого лица: украшенного рапсода.

9 [22]

Введение: Вагнер и Шопенгауэр.

Заключительная глава: против филологов в роли учителей.

9 [23]

Вагнер завершает то, что начали Гёте и Шиллер. В собственно германской сфере.

9 [24]

Картина греческой действительности, на фоне которой выступают дионисийские вещи.

Музыка и трагедия, как и философия Эмпедокла, свидетельства той же силы.

Шопенгауэр и немецкая музыка.

Портрет человека будущего, эксцентрического, энергичного, горячего, неустанного, эстетически одаренного, врага книг.

9 [25]

У греков дионисическое внесло новую символику во все эпические сюжеты. Трагическое мировоззрение внесло свои поправки в древние мифы.

9 [26]

К предисловию. Музыка – наше собственное, наша поэзия окрашена учеными усилиями. В ней мы экспериментируем. Характеры нашей музыки и нашей философии соответствуют друг другу: и та, и другая отрицают мир приемлемого, изначальную доброту. Французская революция вышла из веры в доброту природы: она была следствием Ренессанса. Нам следует извлечь уроки. Неверно направленное и оптимистическое мировоззрение приводит в конце концов к высвобождению всех ужасов. Единственное утешение – греки, ибо у них природа даже в самых резких ее проявлениях наивна.

9 [27]

Рождение трагедии.

1. Наступление трагического периода в современности.
2. Соответствующий период у греков.
3. Дионисийское и аполлиническое.
4. Трагедия.
5. Смерть трагедии.
6. Учитель и нынешний философ.

9 [28]

Мысль трагического героя должна быть полностью включена в трагическую иллюзию: она не должна объяснять нам трагическое. Гамлет – образец: он все время говорит не то, ищет не те причины – трагическое познание не становится его рефлексией. Трагический мир *открылся его взору* – но он ничего об этом не говорит, а говорит только о своей слабости, в которой вымещает впечатление от того, что видел.

Мысль и рефлексия героя не есть аполлиническое *проникновение* в его истинную сущность, они – только иллю-

зорный лепет: герой ошибается. Ошибается диалектика. Язык трагического героя – это непрестанное заблуждение, самообман.

9 [29]

К введению.

Отпечаток, который музыка накладывает на образ и слово.
Описание у Шопенгауэра.
Описание у Вагнера.

Два мира.

Переход духа музыки в поэзию, т.е. в трагедию, трагическое.

Процесс развития трагедии обнаруживает постепенное исчезновение этого духа – одно за другим: каков же эффект?

Обратное этому в опере.

Греческая трагедия: что следует за музыкой, это музыкальное возбуждение переходит затем на сцену: вот место позднейшей трагедии и хора.

Не определяет ли хор последующий эпизодический характер?

9 [30]

Описать дионисийский перелом у Вагнера.

1) Разложение культуры.
2) Миф.
3) Метафизика.
4) Отношение к периодам нашей культуры: мы стремимся назад к здоровью.
5) Греческая трагедия восходила к первообразу человека-художника, к рапсоду: мы должны найти бесконечно далекий путь, ведущий в прошлое, к немецкому человеку.

9 [31]

Повторить основное.
Два художественных мира:
что будет, если оба предстанут рядом друг с другом?

Описание Шопенгауэра, Вагнера: пойти дальше! из дионисийского мира образ рвется к свету.

Превращение в *миф*.

Трагическая тенденция как влияние духа музыки.

Пример развития лирики в направлении трагедии: дух музыки прорывается к своему типическому откровению. Постепенное исчезновение дионисийского и следствия этого.

В *современном* мире *наоборот*: германский дух возвращается к самому себе. Возобладание дионисийского духа, ищущего для себя откровения. Одновременно серьезнейшая философия: Кант и немецкое воинство.

Влияние Вагнера. Рождение трагедии из музыки.

9 [32]

Трагическая метафизика постепенно исчезает из трагедии. *Рефлексия поэта* вообще *поверхностнее*, чем сущность трагедии как таковая. Понятие справедливости у Эсхила. Умеренность (незавершенный буддизм) Софокла.

Еврипид – *немузыкальная* натура: высшее удовольствие в страстной декламации, в софистике преступления, в гибели, не освященной метафизически.

9 [33]

Границы античной трагедии заданы границами античной *музыки*: только в ней современный мир продвинулся бесконечно далеко вперед в области искусства: но и это лишь вследствие постепенного застывания аполлинического дара.

9 [34]

Для Введения.

У Шиллера и Гёте эстетическое воспитание больше сопровождает, чем ведет за собой: – в целом наоборот! Эстетическое воспитание *руководит* нашим творчеством: мы – обученные художники. Ощупываем территорию вокруг себя в поисках образцов. Нет более поучительного момента, чем явление Вагнера.

Эстетические феномены в наше время замаскированы и распознаются учеными. Для меня в этом значение Вагнера.

Греки с их различением дионисийского и аполлинического помогают нам больше, чем наши эстетики.

Соотношение обоих художественных начал не опирается ни на какие художественные принципы. Этот когнитивный недостаток и затрудняет сегодня постижение Вагнера: к тому же весь либеральный мир противится духу музыки и его философскому определению. Музыка отменяет цивилизацию, как свет солнца свет лампы.

Именно поэтому мы еще не постигли *греческий мир.* Мой путь в том, чтобы найти выход, приняв за исходную точку дух музыки и глубокой философии.

Единственная форма жизни для меня греческая: и Вагнера я расцениваю как великий шаг к возрождению ее в германской сущности.

9 [35]

Влияние ученых (византийцы, монахи, академия) на *драму.*

Кальдерон (или Лопе) — *совершенное* выражение *романской праформы, ателланы.* Сравни Моцарта. Характерные маски ателланы.

9 [36]

Содержание *«Музыки и трагедии».*

Введение.

Вагнер обнаружил негодность нашей эстетики. Она лишена знания прафеноменов. Она выдает, что ориентирована на искусственные, вторичные образцы. Для меня воочию наблюдаемое явление Вагнера свидетельствует о том, что — в отрицательном плане — мы до сих пор не поняли греческого мира и что, напротив, именно там находим мы единственную аналогию нашему феномену Вагнера. Главное различие — различие между дионисийским и аполлиническим искусством: у каждого из них своя метафизика.

Главный вопрос: как соотносятся эти два художественных влечения между собой?

Объяснение дает рождение трагедии; здесь аполлинический мир вбирает в себя дионисийскую метафизику.

Велико значение этого периода: характеризующая его художественная форма дает возможность жить вопреки познанию. Форма *трагического человека*.

Для немцев это своего рода «возвращение на круги своя». Мощная борьба цивилизации против духа музыки.

Греческий мир как единственная и глубочайшая возможность жить. Мы заново переживаем феномен, который уводит нас либо в Индию, либо в Грецию. Так соотносятся Шопенгауэр и Вагнер.

Для того чтобы мы обрели такое понимание музыки, она должна была обрести себя благодаря Баху, Бетховену, Вагнеру и вырваться из оков цивилизации. Какова бы ни была греческая музыка, аристотелевское понятие катарсиса позволяет нам утверждать, по аналогии, что для греков она имела такое же значение, как и для нас, т.е. что она не опустилась до уровня искусства на потребу публики.

Музыке предстоит великое возвышение, поскольку мир познания, который она должна преодолеть, намного расширился. Знание и музыка дают нам предчувствие возрождения эллинского мира, которому мы хотим себя посвятить.

9 [37]

Читать свидетельства как письмена: такие свидетельства, которые благодаря музыке и неуемной фантазии заключают в себе возможность понимания самого сокровенного. Для филологов: наибольшая часть поддается доказательству в строжайшем смысле, правда, только с точки зрения тех, кто принимает принципы Шопенгауэра. Для художников: ———

Для филологов: старая тривиальная точка зрения более невозможна.

9 [38]

I.

Дионисийское и аполлиническое.

Сон и аполлиническое.

Наслаждение от сновидческих иллюзий.

Principium individuationis[1] и Аполлон.
Опьянение и Аполлон.
Греки, видящие сны, и греки дионисийские.
Аполлиническая культура – преодоление знания.
«Наивное».
Возрождение познания в дионисийстве?
Соединение в трагедии.
Лирик: проблема. Субъективен ли он?
Метафорическое сновидение.
Шопенгауэр о лирике.
Народная песня – строфика.
Язык, подражающий музыке.
Музыка выступает в лирике как воля, не будучи ею.
Хор как исток трагедии.
Общепринятые объяснения.
Шиллер о хоре.
Гамлет и дионисийский человек.
Возвышенное и комическое.
Сатир и пастух.
Зритель.
Хор как имеющий видения.
Трагический герой – Дионис.
Миф. Своеобразная бесконечность трагического мифа – как пример всемирного закона, наиболее отчетливо проявляющего себя в музыке. Мистерии как дальнейший этап формирования трагедии.

Смерть трагедии, одновременно продолжающей свое существование в форме мистерий. Гений науки ее убивает. Но даже Сократ испытывает сомнения.

Еврипид – последователь Сократа.
Каковы условия, которые могли бы способствовать возрождению трагедии?

9 [39]

Должно быть другое понимание *эллинизма*.
Призыв: «Сократ, займись музыкой» как эпиграф.

---

1 Принцип индивидуации (*лат.*).

9 [40]

Вагнер: отношение текста к музыке. Большая симфония.

Тристановский тип чувствования. Невыносимо — если без искусства.

Мифическое чувство. Констатировать совершенно иное, священное и освящающее чувство.

Возвращение к *сказанию* — в противоположность пасторальной идиллии.

«Сильный драматический этюд».

Вагнеровский герой рождается из музыки.

«Трагическая идиллия».

Байрейтская постановка?

К сведению филологов: Единство поэта и музыканта.

Воспитание музыкой у греков.

9 [41]

К Заключению.

Исчезновение дионисийского в трагедии: конец мифа, применение музыки как возбуждающего средства, страсть, измененная метафизика, deux ex machina[1] вместо метафизического утешения.

Обратный процесс в развитии оперы. Героическая опера на переходе ее к *трагедии*.

Краткая критика оперы с точки зрения ее происхождения, 2) в ее сущности, в связи с аполлиническим и дионисийским.

Эстетическое решение проблемы оперы у Вагнера.

Восстановление мифа.

Трагическое мировоззрение.

Немецкое возрождение.

В конце напомнить о Нибелунгах.

9 [42]

Тот, у кого все изложенное здесь эстетическое учение вошло в плоть и кровь: для чего основанием является интуитивное знание о дионисийском и аполлиническом, тот, в кого природа, наша мудрейшая наставница, вселила

---

1 Бог из машины (*лат.*).

инстинктивную убежденность в вечном значении этих двух эстетических влечений, будет способен ныне устремить свой взгляд на аналогичные явления современности – как свободный созерцатель, ничего не желающий для себя лично, но истины для всего мира. Его ум, уже искушенный и закаленный созерцанием ряда минувших исторических эпох, может требовать теперь самовыражения перед лицом современной действительности. Ведь история никогда не поучает прямо, она лишь представляет доказательные примеры. Так же как и окружающая нас действительность не дает нам углубленного знания, а лишь подтверждает его новыми примерами. Обращаясь именно к нашему времени, с его якобы объективной, якобы непредвзятой историографией, я хотел бы подчеркнуть, что «объективность» эта есть лишь обманчивое желание, чтобы и наша историография – поскольку речь не идет о сухом коллекционировании данных – была бы ничем иным, как *собранием примеров*, подтверждающих общие философские положения, от ценности которых зависит, сколь долго это собрание примеров будет иметь смысл. Если примеры быстро устаревают, то причину следует искать в модной поверхностности и ложной «самоочевидности» философских воззрений, которые так называемый «объективный» историк пытался иллюстрировать историческими судьбами людей и народов. Только серьезный, самодостаточный мыслитель, свободный от суетных устремлений, видит в истории то, о чем стоит говорить; только беспристрастному взгляду философа открывает история свои вечные закономерности. Человек, охваченный потоком своих эгоистических желаний, но имеющий причины скрывать их под маской объективности, должен довольствоваться номенклатурой событий, их внешней оболочкой, которую ему приходится обгладывать с оскорбительной обстоятельностью. Причем каждый раз, когда он решается на более ответственное суждение, он выставляет напоказ свой философски необразованный, чуждый самоанализа и оттого равнодушный и банальный рассудок. Полностью отвлекаясь от такого исторического «метода» и его адептов, мы переносим наши знания об искусстве древних в самый центр эстетической современности, чтобы объяснить последнюю из

первых. С этой целью мы должны выделить в современности некоторые явления и показать, что они достойны объяснения.

Задумаемся, например, о судьбе знаменитейших драм Шекспира в нашем театре. Я всегда замечал, что наиболее образованные зрители испытывают по отношению к этим драмам своего рода неудовлетворенность. Привычка к глубокому и доверительному общению с поэтом, с каждым его образом и словом привела к тому, что при повторном чтении они испытывают такое чувство, будто бродят среди призраков дорогих мертвецов, вступают в непрекращающийся диалог до боли знакомых воспоминаний. И вместе с тем они чувствуют, что общение с поэтом и его творчеством посредством «книги» — лишь искусственное, даже противоестественное общение с тенью, которое не выдерживает сравнения с драматической реальностью сцены. Но это чувство и эти надежды оказываются странным образом обманутыми; неудовлетворенность остается у нас и перед лицом сцены. И если какой-либо особенно талантливый актер заставляет о ней забыть, то всего лишь на мгновение, до тех пор, пока воспоминание не возвращает ее в виде *неприятия* сценического воплощения Шекспира. Мы ясно чувствуем, что происходит нечто вроде *профанации,* и стараемся объяснить это чувство недостатками постановки, исполнения, непониманием Шекспира со стороны актеров и т.д. Но нам это не удается: ибо даже самый убедительный из актеров не может избавить нас от впечатления, будто каждая глубокая мысль, сравнение, да в сущности, каждое слово звучит со сцены слабо, вяло, банально. Мы не верим этим словам, не верим этим людям, и то, что волновало нас как глубочайшее откровение, представляется теперь как отвратительный маскарад. И тогда мы снова возвращаемся к книге, мы признаем, что казавшееся неестественным посредничество печатного слова кажется нам теперь все же более естественным, чем посредничество слова, произнесенного и вплетенного в чувственно воспринимаемое действие. Если же мы сами попытаемся теперь то, что читалось нами в молчаливом увлечении, прочитать в полный голос и входя в различные роли, мы снова почувствуем прежнюю неудовлетворен-

ность. Наше собственное исполнение покажется нам настолько противоречащим испытанному увлечению, настолько даже недостойным, что мы станем искать выход из положения, обратившись к безличной, монотонно патетической декламации, оставляющей, по крайней мере, ощущение возвышенности. Именно из такого монотонно-патетического звучания голоса родилась речь героев Шиллера, а во многих случаях и они сами. Отсюда следует, что из всех типов поэтического выражения высшим и наиболее естественным представляется нам — нашему неискоренимому эстетическому чувству — монотонный пафос. Что же он означает, этот менее всего подсказанный природой, такой неестественный пафос? Он есть выражение *морального* состояния. Противоположность эстетического мира окружающей нас действительности приходит к нам прежде всего и с наибольшей очевидностью в виде нравственного чувства, как чувство эстетической неестественности нашего мира по сравнению с природой мира художественного, даже как чувство нашей неэстетической, всецело моральной сущности. Эстетическое наслаждение является нам прежде всего как моральное возвышение. Это означает, что искусство мы понимаем только с опорой на возвышающее нас моральное чувство, которое определяет характер нашего наслаждения искусством, удерживая, например, от посещения постановок Шекспира, поскольку мы знаем, что первичное моральное наслаждение будет чище и сильнее, если мы доставим его себе сами.

Применительно к нашему современному искусству отсюда следует примечательный вывод о том, что публика, интересующаяся искусством, есть прежде всего существо моральное, и что художник должен быть готов к тому, чтобы предстать перед форумом, который, в сущности, не имеет с искусством ничего общего. Сама публика может быть при этом существом весьма аморальным именно потому, что она совершенно неспособна постичь нечто художественное иначе, чем исходя из присущих ей желаний, стремлений и представлений о долге. Можно утверждать уже априори, что действительно признанные художники получили признание именно на этом основании и доставляют наслаждение в качестве моральных существ, а их

произведения в качестве моральных отражений мира.

Ярчайшим выражением этого факта является отношение современников к Рихарду Вагнеру. Восхищение, вызываемое его музыкальными драмами, проистекает из того же морального волнения; и восхищение они вызывают по той же причине, по которой не нравится шекспировский спектакль. Дело в том, что вагнеровские постановки вызывают бесконечно более сильный моральный пафос, чем те воображаемые драмы, которые слушатель может представить себе, воспринимая только музыку. Таким образом, они дают пример наиболее полной согласованности между публикой и произведением искусства в современную эпоху: причины этого еще предстоит выяснить.

Противники этого влияния, поскольку они не лгут, не знают именно тех влечений, об объяснении которых идет у нас речь.

9 [43]

Филологические труды Фридриха Ницше — Том первый.

Введение. Классическое образование и филолог будущего.

1. К гомеровскому вопросу.
2. Состязание.
3. К Erga[1] Гесиода.
4. Происхождение лирики.
5. Конъектуры к лирическим поэтам.
6. Феогнид.
7. «Хоэфоры» Эсхила.
8. Демокрит.
9. Сократ и греческая трагедия.
10. К вопросу о ритмике.

9 [44]

У греков не было, видимо, *народной песни?*

9 [45]

Каково соотношение между ренессансной живописью и возрождением древности?

---

1 Трудам (от *греч.* ἔργα).

Возрождение относится к живописи того времени так же, как опера к Палестрине.

Возрождение и опера—силы разлагающие, признаки того, что возникает склонность к идиллии, черты сентиментализма.

Форма средневековья уходит своими корнями в римскую эпоху.

9 [46]

Как судит о жизни счастливейший и наиболее художественно одаренный из всех народов?

9 [47]

Тематика для журнала.
Доплатоновские философы.
Ритм.
Состязание.
Платон.
Риторика.
Поэтика Аристотеля.

9 [48]

1 с. Влияние оперы на музыку и подлинная музыка.
2 Обратный процесс: дионисийский дух музыки.
3 с. В Вагнере соединились учение Канта и дух немецкой музыки; у него напряженнейшая интеллектуальная борьба во имя завершения оперной тенденции: преодоление.

Устанавливается правильное соотношение между аполлиническим и дионисийским мирами.

Метафизика.

9 [49]

Происхождение.
Построение трагедии.
Три поэта.
Тетралогия.
Трагики.
Актер.
Хор.
Язык.

Смерть трагедии.
Миф.
Ритмика.
Дионисийское и аполлиническое.
Наступление трагического периода.

9 [50]

Проза и поэзия — какое различие делали древние?

Метр в ямбе, например, только строгая красота временной последовательности.

9 [51]

«Трагедия и музыка»
«Состязание Гомера и Гесиода».
«О будущем наших образовательных заведений».

9 [52]

«Поэт» — древнейшее изображение бога.
Рапсод есть Аполлон, позднее Гомер.
Лирик: что означает тогда появление актера?

Неправда, что греки требовали от актера, чтобы он *действовал*, а говорил лишь постольку, поскольку это необходимо для понимания действия.

Чувство *мима* не осмыслено им, живет в глубине и лишь побуждает к действию. В греческой драме чувство остается невысказанным.

9 [53]

То же самое влечение, которое ставит природу на место созерцаемого во сне бога, ставит актера на место Диониса, действующего в видении.

9 [54]

Язык трагедии. Патетика произносимой речи.
Три трагических поэта.
Тетралогия.
Построение трагедии.
Трагический поэт.
Мифы.
Хор.
Актер.

9 [55]

Драма рядом с музыкой: какой смысл может иметь это соседство?

На самом деле освободиться от мысли, от тенденции.

9 [56]

Вакханки.
«Импровизация».
Эсхил и Софокл.
Трагический хор. Спор с Шиллером.
Тетралогия.
Единство.
Актер, видящий представляемого им персонажа словно вовне.
Лирика на сцене? Изначальна ли она?
Значение ямба для диалога.
Первоначально был хор, который видел живой образ и обращал к нему свое пение.
Миф.
Эпос получает применение: сон.

9 [57]

Драматическое единство: откуда?

Пластические группы начинают двигаться.

Постепенно драма снова одерживает верх над дионисийскими предпосылками.

Откуда взялась форма театра? Это окруженная лесом площадка на одинокой вершине: вокруг располагается или передвигается дионисийский народ.

Большой дифирамб — это античная симфония.

Объяснить, каким образом трагедия получила развитие наряду с драматическим дифирамбом.

Значение *слова* для диалога. Удивительно! Ведь это же не драма для чтения. *Мим* не есть предпосылка диалога: таковым является *эпос*. Действие совершенно не показывается. Deux ex machina в роли рапсода — это изначальное представление о протагонисте. *ὑποκρίτης*[1] «отвечающий»: т.е. тот, кто отвечает на обращение хора.

---

1 Актер (*греч.*).

Бог является как говорящий, слагающий стихи рапсод: в сиянии аполлинического достоинства. Бесконечно возвысившийся рапсод: вот старинная *форма бога-покровителя муз.*

В этом эпос предполагает драму.

9 [58]

Тенденция и миф.

Сократизм обуздывает миф.

Двойное использование мифа. Пример. ———

Изобразительное искусство погибает от мысли.

Враждебность христианства искусству: оно держит его в рамках символа.

Наконец искусство одерживает победу: исторические факты преображаются и их место занимают свободные мифологические существа, вечная игра все тех же сил. Но тем самым христианство преодолевается и перестает быть опорой; в сравнении с греками ход обратный, сначала 2, затем 1.

Избавление от символического мышления с помощью чистого искусства.

Последовательный возврат к древности в поисках новых опор. В искусство проникает теперь тенденция учености.

Но собственно средневековая тенденция продолжает господствовать и принуждает к опять-таки ненародному, ученому обращению к античности.

9 [59]

Музыка как ненациональное искусство: вот почему в ней могут находить спасение нации.

Законы ———

Музыка имеет теперь назначение вновь возводить образ к мифу, освобождать его от сократической мысли.

9 [60]

Предисловие. Задача классической филологии.

9 [61]

Религиозные представления — материнское лоно политических.

Религиозные представления берут начало в художественных.

Рост художественных представлений как источника всех религиозных и государственных перемен — вот моя тема.

Дионисийское как исток мистерий, трагедии, пессимизма.

Переворот, совершаемый дионисийским началом.

Исходить следует, возможно, из *этико-политического мифа трагедии*. Трагический поэт как учитель народа: но куда метит трагическое учение?

Общая характеристика греческого мифа.

Искусство и религия.

9 [62]

Основная часть исследования:

Зачем разделение народного и элитарного образования?

Когда оно происходит?

Не вовремя, когда натура учеников еще непонятна.

Гимназия претендует на то, что дает образование, но это *ложь*. Масса поступающих в гимназию по принуждению бесконечно понизила ее уровень. Первоначально это были школы для ученых, а не учебные заведения.

Ученость и образование друг с другом не связаны.

«Всеобщее» образование вызывает деградацию образования, которое само по себе исключительно. Неизбежный результат — журналист: рождение так называемого всеобщего образования: «человек как все с образованием как у всех».

9 [63]

О будущем наших учебных заведений.

1. Образование как exceptio[1]. К понятию «образовательное учреждение».

---

1 Ограничение (*лат.*).

2. Гимназия: по сути специальная школа для подготовки по специальности.
3. Народная школа: журналист и учитель народной школы.
4. Реальное училище: по существу специальная школа: для подготовки по специальности.
5. Учитель.
6. Предложения (против социализма).

9 [64]

Против стремления к «всеобщему образованию»: напротив, стремиться к истинному, глубокому и редкому образованию, к сужению и концентрации образования: в противовес журналисту.

К сужению образования ведут теперь разделение труда в науке и специальные учебные заведения. Впрочем, до сегодняшнего дня образование становилось все *хуже*. Самостоятельный человек – исключение из правила. Господствует фабрика. Человек становится винтиком.

Главный мотив всеобщего образования – страх перед религиозным давлением.

9 [65]

Отто Ян: отвратительная манера, попытка со всей бессердечностью, свойственной его ограниченному «Просвещению», пригвоздить глубокие и живые образы мира к его деревянным колодкам.

9 [66]

Науку *никогда* не удастся *популяризировать*: ибо не существует популяризированных доказательств. Возможны только отчеты о научных результатах и их последствиях для общего блага. –

9 [67]

Главное воздействие минеральных вод наступает, как уверяют нас курортные врачи, лишь по прошествии времени.

9 [68]

Возможное *укрепление* и *сужение образования*!

9 [69]

Социализм есть следствие всеобщего лжеобразования, абстрактного воспитания, душевной грубости. При определенном уровне богатства – остракизм.

«Образование» призвано служить защитой всех угнетенных, являясь средством воздаяния и раскаяния.

9 [70]

О будущем наших образовательных заведений.

Равенство в обучении для всех до пятнадцатилетнего возраста.

Ибо поступление в гимназию, предопределенное волей родителей и т.д., – несправедливость.

Разделение на народных и гимназических учителей бессмысленно.

Затем специальные учебные заведения.

И, наконец, *образовательные школы* (от 20 до 30 лет) для подготовки учителей.

Регулярные недостатки нынешней методы.

1) ложное понятие о классическом образовании.
2) неспособность гимназических учителей.
3) невозможность существования таких всеобщих учебных заведений, какими *кажутся* нынешние гимназии.
4) *военная служба* не должна вносить раскол. Прежде всего необходимо преодолеть алчные потребности наших промышленников.
5) кошмарное понятие учителя народной и начальной школы.

Учительскую профессию как таковую, учительское сословие следует *отменить*. Давать уроки – это долг пожилых мужчин.

Результат: открываются колоссальные возможности образования. Потребность в *специальных предметах* становится всеобщей и лучше удовлетворяется, отчего каждый отдельный человек не погибает от переизбытка пороков.

Взращивается духовная аристократия.

Классическое преподавание плодотворно вообще только для небольшого числа людей.

«Реальные училища» имеют большой смысл. К образованию никого нельзя принуждать. Для того чтобы на него решиться, надо быть *старше.*

Решиться на *образование* можно, исходя из опыта профессиональной школы.

Учителя профессиональных школ — ученые *мастера*, которые (после того, как они прошли образовательный период) вернулись к профессии.

Преподавание силами старших мужчин должно служить поддержанию традиции.

9 [71]

Романтизм противоречит не Шиллеру и Гёте, а Николаи и всему Просвещению. Шиллер и Гёте выходят далеко за пределы этой противоположности.

9 [72]

У Вагнера *поэтическое действие* очень значительно. Слово воздействует не благодаря широте охвата изображаемого, а в силу *интенсивности* проникновения. С помощью музыки мысль Вагнера возвращает язык к его первоначальному состоянию. Отсюда краткость и узость выражения.

Это *естественное первоначальное* состояние — чисто *поэтическая фикция*, которая предстает как *мифологическая символика.*

9 [73]

Персонажи и формы стиха соответствуют друг другу.

9 [74]

Шиллер, II 338: «Я полностью с Вами согласен, что в моих пьесах мне следовало бы больше сосредоточиться на драматических эффектах.

Я и сам думаю, что наши драмы должны были быть не более чем энергичными, верно схватывающими жизнь набросками, но для этого требуется, правда, совсем другая сила воображения, способная непрерывно возбуждать и держать в напряжении чувства зрителя. В моем случае решить эту проблему труднее, чем в каком-либо другом,

ибо я ничего не могу сделать без известного внутреннего волнения, которое привязывает меня к моему предмету сильнее, чем следует».

Музыка, внутреннее волнение.

9 [75]

То, чего Шиллер ожидает от хора, дает в большей мере музыка.

9 [76]

Воспользоваться шиллеровской *«Прогулкой»*, чтобы показать идиллическое начало, объятия *природы* после пережитого ужаса.

Культ природы — сущность новейшего искусства — устранение природной действительности имеет те же корни.

Бегство в природу — муза нашего искусства: но в природу, понимаемую в германском духе. Это именно *Богиня Природа*, где мы ищем убежища, а не низменная эмпирия.

9 [77]

Шиллер о Шекспире, исторические драмы, с. 407.

«Не устаешь восхищаться, как умеет этот поэт извлекать поэтическую добычу из самого неподатливого материала, как искусно представляет он то, что не поддается изображению. Я имею в виду искусство пользоваться символами, когда невозможно изобразить природу. Ни одна другая пьеса Шекспира не напоминает мне так сильно греческую трагедию».

Гёте, стр. 405: Ритм — «создает таким образом атмосферу поэтического творения, грубая материя отпадает, только духовное находит себе выражение в этой стихии».

(В еще большей степени этого достигает музыка.)

9 [78]

Глубочайший фундамент музыки, воля, есть также и *моральная* основа: движение первородных сил не только механическое, но и моральное: и даже первооснова интеллекта.

9 [79]

В опере Вагнера музыка определяет новое положение поэзии. Важен *образ*, постоянно меняющийся, одушевленный *образ*, которому служит слово. Слова только намечают сцену.

Музыка высвечивает *образную сторону* поэзии. *Мим.* С другой стороны, мысль отходит на второй план: вследствие чего мы ощущаем *мифически*, т.е. мы видим иллюстрацию мира.

9 [80]

Чем различаются греческая драма и дифирамб?

9 [81]

Шиллер, стр. 426: «Я не знаю ничего, что при создании драматического произведения так строго удерживало бы поэта в границах определенной поэтической формы, а в случае их нарушения так твердо возвращало бы к ним, как возможно более живое представление о реальных сценических подмостках, о переполненном пестрой, смешанной толпой театральном зале; тем самым поэту сообщается волнующее и тревожное ожидание, напоминающее о законе напряженного и безостановочного стремления и движения вперед».

9 [82]

Шиллер о Валленштейне, стр. 409. У меня такое впечатление, будто меня захватил какой-то эпический дух, что может быть результатом Вашего непосредственного влияния; но я не думаю, что эпическое настроение повредит драматическому, поскольку оно было, вероятно, единственным средством придать этому *прозаическому материалу поэтический характер.*

9 [83]

Шиллер (Письма, I с. 430.) «Если драма действительно вследствие такой дурной склонности» и т.д.

Вытеснение простого подражания природе: введением *символических* подпор. Благодаря этому облагораживание поэзии.

Доверие к опере: здесь нет места этому сервильному подражанию природе, идеальное украдкой пробирается в театр. Музыка настраивает душу на возвышенное восприятие: воодушевление создает атмосферу для свободной игры, допущенное на сцену чудесное вызывает равнодушное отношение к материалу.

Гёте, с. 429: «ибо не будь патологического интереса, было бы трудно добиться признания современников».

9 [84]

Шиллер: Поэтическое искусство принуждает драматурга держать дистанцию по отношению к надвигающейся на нас реальной действительности, чтобы душа чувствовала себя свободной от материала. И потому трагедия в высшем ее понимании всегда будет стремиться к *достижению* эпического характера.

9 [85]

Народная песня — действительно ли единственный вид истинно народного искусства?

Не является ли народная песня пережитком старинного музыкального искусства?

Имеют ли греки народную песню? — Нет.

Гёте и народная песня: единственно подлинная форма искусства?

Она воздействует на нас посредством идиллически-элегического.

Народная песня показывает, чего мы *хотим от искусства.*

Народная песня — *действительный регулятив и признанная власть — воздействует элегически — показывает, ποῦ καὶ πόθεν ἡμῖν ἐστὶν ἡ τέχνη*[1].

Шекспиром мы также наслаждаемся как *природой.*

Культ природы: это наше истинное восприятие искусства.

Чем более могущественной и чарующей предстает природа в художественном изображении, тем больше мы в нее верим.

Гёте о природе — как юноша. Т. 40, 389.

---

1 Как и откуда у нас есть искусство (*греч.*).

Искусство означает для нас *устранение того, что природе противно*, бегство от культуры и образования.

Мы восхищаемся *страстью – как естественной силой*. Потому наши поэты патологичны.

Германский взгляд на природу – не тот, что в романском Просвещении с его Эмилем.

Германский пессимизм – при этом жесткие моралисты, Шопенгауэр и категорический императив!

Мы исполняем свой долг и проклинаем колоссальную ношу современности – мы нуждаемся в искусстве особого рода. Оно соединяет для нас долг и существование. Картина Дюрера, изображающая рыцаря, смерть и дьявола, как символ нашего существования.

9 [86]

Будущее гимназии.

9 [87]

Исходить из *мысли*, которая теперь определяет искусство.

9 [88]

Символ – в древности *язык всеобщего*, позднее способ воспоминания *о понятии*.

Музыка и есть собственный язык всеобщего. В опере она стала использоваться для символизации понятий. Это предполагает большое богатство употребительных, легко понятных, т.е. усваиваемых в качестве понятий, форм.

Опасность тут в том, что все сосредоточивается на содержании *понятия*, в то время как сама *музыкальная форма* исчезает. *Понятие – смерть искусства*, поскольку принижает его до символа.

9 [89]

Начать с *Сократа*.

9 [90]

Первоначальное *идиллическое* понятие *оперы*: здесь становится очевидной невозможность искусства в новом, избавленном от средневековья мире. Музыкальные сим-

волы используются для изображения утопической старины, т.е. *эстетического* времени. (Католический мир мог еще порождать искусство.) Ренессанс породил *оперу*.

Публика начала теперь принуждать художника: то была тоска *образованных людей* по эстетической жизни.

Опера заняла господствующее место в области *идеального* стиля. Классическая трагедия французов подражала *героической* опере.

Гёте признает, что он сочиняет *патологически*: не были ли трагедии великих греков непатологической поэзией? Конечно. Они не испытывали при этом никаких страстей.

Мы воспринимаем музыку как искусство, еще не растворившееся в понятиях.

Прогрессивное движение к *симфонии*, у Вагнера. Сосуществование обоих миров без ограничения одного другим. Сравнимо с мимом древних (у Лукиана).

Античная трагедия: хор, который погружается в аполлинический сон.

Опера-трагедия: ———

Оперный текст: отталкиваясь от марионетки. Мысль исключена: только пояснение действий *мима*. Язык только ради него: субстрат пения.

Завершение *идиллической оперной тенденции* у Вагнера.

Новое положение искусства как трогательного воспоминания об эстетическом времени.

Народная песня доставляет наслаждение только в силу этого *чувства*.

Музыка как всеобщее, вненациональное и вневременное искусство единственно достигает расцвета. Она представляет для нас *все* искусство в *целом* и эстетический мир. Вот почему она спасительна.

9 [91]

Гомеровский вопрос. Гомер, «Илиада». Гесиод, «Труды и дни».

История лирических поэтов. История драмы. Хоэфоры. Oedipus rex[1].

Платон.

---

1 Эдип-царь (*лат.*).

Ораторы. Историки. Александрийцы. Мифология.

Латинская эпиграфика. Латинская грамматика. Древнеиталийские диалекты. Academica Цицерона.
Tacitus, dialogus de oratoribus[1].
Cicero. Catilinaria[2].

Энциклопедия. Метрика.

9 [92]

Древние по отношению к их драмам непатологичны: как актеры, возведенные в степень. У нас поэты и зрители патологичны. Каким образом можем мы поднять драму на идеальную высоту: посредством хора? Не исключено, что в области абсолютно *невозможного* вновь становится возможным эстетическое настроение. При помощи стилистики и *условностей французской* трагедии? То и другое пытаются усвоить наши поэты.

Надежды Шиллера на оперу.

Отношение к музыке такое же, как у актера к своим ролям: драматическая музыка.

Отсутствие символа в нашем современном мире. Понимание мира в «символах» – предпосылка большого искусства. Нашим мифом стала музыка, миром символов для нас: мы *относимся к музыке*, как *греки к своим символическим мифам.*

Человечество, видящее мир только в свете абстракций, не в символах, неспособно к искусству. У нас вместо символа идея, отсюда путеводной звездой художника становится *тенденция.*

Встречаются, тем не менее, люди, которые понимают мир как музыку, символически. Музыкальное созерцание вещей заново открывает возможность искусства.

Таким образом, *событие* должно рассматриваться не с точки зрения заключенной в нем идеи, а с точки зрения *музыкальной символики*: т.е. в любой вещи непрерывно должна ощущаться дионисийская символика. Античная басня

---

1 Тацит, диалог об ораторах (*лат.*).

2 Цицерон. О Катилине (*лат.*).

символизировала дионисийское (в образах). Теперь дионисийское символизирует образ.

Дионисийское получало объяснение посредством образов.

Теперь образы получают объяснение через дионисийское.

Т.е. полностью перевернутое отношение.

Как это возможно? — Если образ все же может быть метафорой дионисийского? — Древние стремились схватить дионисийское в образном иносказании. Мы предполагаем дионисийское заранее и стремимся схватить смысл образа. Сравнить: им важна была иносказательность образа, нам — общее дионисийское начало.

Для них мир образов был сам по себе ясен, для нас таким является дионисийское.

9 [93]

Эстетические исследования.

1. Гомер и классическая филология.
2. Начала лирики.
3. Сократ и трагедия.

9 [94]

Если искусство имеет *метафизическое* значение, то *публика* важна лишь постольку, поскольку произведение искусства побуждает к рождению гения.

Эстетический период есть продолжение периодов *мифологического* и *религиозного.*

Это источник, из которого проистекают искусство и религия.

В настоящее время надлежит *устранить* остатки *религиозной жизни*, ибо они немощны и бесплодны, ослабляют порыв к собственной цели. Смерть слабому!

Именно потому, что мы хотим высшего, энергичного идеализма, нам не нужны обветшалые религиозные покровы. Теперь они мешают тому, чтобы человек стал цельным и совершенным, чтобы он ясно осознал цель воспитания и цель искусства. До тех пор пока высшее миросозерцание узурпировано религией, величайшие усилия и цели единиц не могут быть оценены по достоинству, они от-

равлены привкусом земли. Одиночка способен найти спасение в своей *метафизике*: но он далек от того, чтобы рассматривать и проповедовать ее как всеобщее Евангелие для масс.

Тот, кто хочет воспитать в людях серьезное отношение к жизни, не может больше иметь ничего общего с религиями. Пусть сохранит он еще нравственную строгость, твердое сознание нравственного долга: а с другой стороны, свою склонность принимать всерьез явления жизни. Пусть отчаивается он во всем, только не в осуществимости своих идеалов.

9 [95]

Сократ и трагедия. 2 листа, прибл. 50 Ч.
Греческая трагедия и опера 8 листов
Муз. прибл. 3 И = 15 Ч.

9 [96]

Отказ от романских форм, т.е. от их схематизма: отсюда падение латинского стиха с характерным для него равенством слогов. Значение аллитерационного стиха с его ритмической свободой. Утверждение свободных ритмов благодаря Вагнеру.

9 [97]

Пафос музыки — *πικρὸν καὶ κατάτεχνον*[1]

9 [98]

Музыка — «самое субъективное» из искусств: в чем она, собственно говоря, не искусство? В «субъективном», т.е. она чисто патологична, если только она не является чистой непатологической *формой*. В качестве формы она ближе всего к *арабеске*. Такова точка зрения *Ганслика*. Композиции, в которых «непатологически действующая форма» преобладает, особенно у Мендельсона, получают благодаря этому значение классических.

---

1 Горек и совершенен (*греч.*).

9 [99]

Слушатель не есть человек *эстетический*: искусство оказывает на публику очищающее, святое воздействие, придает человеку религиозно-нравственное достоинство.

«Критик» – «воображаемый эстетический человек». Только гений – подлинный критик, он решает проблему великого, а мелюзга повторяет за ним.

9 [100]

Софокл о своем развитии:

Пафос.
Резкость (тяга к диссонансу). Искусственность.
Отрицание повседневного.
Характерное.

9 [101]

«Гласный-согласный»: Жесты, воспринимаемые частично зрением, частично слухом именно как *жесты*. При сопровождающем нервном возбуждении.

9 [102]

Искусство и религия в греческом смысле тождественны. Не следует только думать о «религии красоты». Греческая религия, как и искусство, во многих аспектах не имеет отношения к *прекрасному*.

9 [103]

«Критик» – порождение эпохи Ренессанса, когда слушатель начинает определять произведение искусства.

9 [104]

Две различные исходные точки греческой *трагедии*: хор, имеющий видение, и очарованный дионисийский импровизатор.

Хор объясняет только *одушевленный образ*: импровизатор – драму.

Лучше всего это объясняет комедия.

Экстатический созерцатель, хор, сразу же поднимает созерцаемого импровизатора на идеальную высоту.

Видение, сплавленное воедино с очарованной импровизацией, – исток драмы.

Здесь многое объясняет выжидательное *молчание* эсхиловских персонажей, представленных в карикатурном виде у Еврипида. Вначале сценический персонаж — только видение: затем он начинает импровизировать, с той идеальной высоты, на которую возвел его хор.

Котурны пафоса. —

Следовательно, в греческой трагедии мы имеем *последовательность* музыки и видения — в то время как цель новейшего искусства и их *рядоположенности*.

Идеальный язык трагедии определяется *хором* — как это чувствовал Шиллер.

Импровизации Эсхила — Эсхил как *актер*.

Непонимание *лирического текста и непонятность* эсхиловского *пафоса* —

9 [105]

Что это за способность — *импровизировать*, исходя из *чужого характера*? Речь ведь не о *подражании*: ибо в основе таких импровизаций лежит не некий умысел. Это действительно вопрос: как возможно *проникновение в чужую индивидуальность*.

Вначале это освобождение от собственной индивидуальности, следовательно, погружение в мир представлений. Здесь мы видим, как представление может дифференцировать проявления воли; насколько каждый характер есть внутреннее представление. Очевидно, что это внутреннее представление не тождественно нашему сознательному мышлению о самих себе.

Это вхождение в чужую индивидуальность есть также наслаждение искусством; благодаря все углубляющемуся представлению проявления воли изменяются, дифференцируются и, наконец, умолкают.

Ведь и *притворство*, служащее эгоизму, свидетельствует о власти представления, способного дифференцировать проявления воли.

Итак, характер есть, видимо, разлитое поверх жизни наших инстинктов представление, способствующее тому, что все проявления этой инстинктивной жизни выходят на поверхность. Представление есть видимость, а жизнь инстинктов — истина. Она вечна, видимость же преходяща, она — общее, представление — дифференци-

рующее. *Характер* есть типическое представление праединого, которое дано нам только как многообразие явлений.

Первичное представление, образующее характер, порождает также все *моральные* феномены. И всякая временная отмена характера (в наслаждении искусством, в импровизации) означает изменение морального характера. Моральный феномен возникает из мира *совершенства*, связанного с представлением, с видимостью. Иллюзорный мир представлений нацелен на спасение и завершение мира. Мыслится это завершение как устранение первоначал страдания и противоречия — сущности вещей и утверждение одной только видимости — небытия.

Все *доброе* возникает из временной погруженности в *представление*, т.е. из единения с видимостью.

9 [106]

Когда Рихард Вагнер приписывает музыке характер «возвышенного», противопоставляя изящно-красивому, то в этом обнаруживает себя *моральная* сторона новейшего искусства.

Воля, приводящая в движение все чувства и знания, которую выражает музыка, есть по отношению к эмпирическому миру *райское, исполненное предчувствий первичное состояние*, относящееся к миру как идиллия к современности.

Наслаждение этим *первичным состоянием* предполагает чувство возвышенного, невозвратного, это «*материнская* почва» бытия: там раздобудем мы настоящую Елену, музыку.

9 [107]

Новый тип образованности в эпоху Ренессанса с его обращением к античности искал соответственно и нового искусства: тогда как в живописи, пластике и в искусстве Палестрины шло к своей вершине и к своему завершению средневековье.

Почва нового искусства — это более не народ, хотя народ воспринимается идиллически и становится предметом стремления. И *ария, и современное государство* тоскуют о народе, но остаются вечно ему чуждыми. Поэтому понятие «народ» приобрело нечто магическое: в почитании его выражается отчуждение.

Индивид господствует, т.е. сосредоточивает в себе силы, которые раньше заключала в себе большая народная масса. Индивид как экстракт народа: отмереть во имя цветения. Ныне цель образования не может быть более массовой (напр., крестовые походы).

Как отзывается на это искусство? Оно восславляет индивида, т.е. человека

9 [108]

Предисловие. К Рихарду Вагнеру.
Происхождение лирики.
Сократ и трагедия.
Опера.

9 [109]

У Шекспира *идея* музыки стала адекватной.

Искусство Нового времени: опера эпохи Ренессанса указывает на разрыв, в то время как Палестрина есть последнее завершение средних веков. *До конца понять оперу*—значит понять дух современности. Дилетант—любитель искусств предъявляет свои требования и объединяет вокруг себя все виды искусства, чтобы, убаюкав себя волшебными снами, не заметить этого разрыва. «Добрый человек», «добрый первобытный человек» противопоставляется теперь человеку-христианину: искусство обнаруживает моральное миросозерцание. Вместо средневековой *веры* современный человек нуждается в искусстве как в опьяняющем напитке. «Героическую» оперу следует понимать так: оппозиционная догма о «добром человеке».

Как Вергилий ведет Данте по кругам ада, так опера находит опору в греческой трагедии.

9 [110]

Поскольку чувства греков были наивны, они и эсхиловскую *κόμπος*[1] воспринимали наивно. Различие между пиндаровско-эсхиловским и шиллеровским пафосом.

Хор (т.е. *музыка*) понуждал к этому *пафосу*: когда явилось желание *отказаться* от него в пользу индивидуально-

---

1 Надменность (*греч.*).

характерного, пришлось *понизить* значение *хоровой* музыки. В чем заключается этот пафос? Откуда берется это уклонение от действительности? Откуда это наслаждение неестественным? Разнообразие гомеровского языка? Это ведь не лирика; ибо намерения эксплицированы. Все должно быть *ясно* и четко: как опасен этот пафос! Вот почему берутся простейшие, заранее известные конфликты — чтобы можно было позволить себе такую возвышенность речи.

Долгое *молчание* эсхиловских героев напоминает о видении хора, ср. «Лягушки».

Потом эти так долго молчавшие персонажи должны были произнести чрезмерно патетические слова, уносившиеся в далекую область идеально-возвышенного, слова пугающие, совсем незнакомые, непонятные.

9 [111]

Создатели оперы верили, что речитатив является подражанием обычаю греков, но это была идиллическая иллюзия. Греческая музыка наиболее идеальна потому, что она совершенно не заботится о словесном ударении, ни вообще о тщательном согласовании малейших всплесков воли в словах с музыкальными тактами. Она вообще не знает музыкальной акцентировки. Воздействие основано на *временном ритме и мелодии*, не на ритмике *ударений*. Ритм только *ощущался*, он не получал выражения в *ударных тактах*. Скорее, они *ставили под ударение содержание мысли*. Высота нот, ударность тактов не имели ничего общего с ритмом. Зато было развито тончайшее чувство *последовательности тонов* и *временных ритмов*. О ритмическом ποικιλία[1] этого народа можно судить по его склонности к танцу. Наши же ритмы страдают узким схематизмом.

9 [112]

Лирики.
Феогнид.
Хоэфоры.
Философы.

---

1 Пестроте, разнообразии (*греч.*).

Лаэрций.
Алкидам, Гомер.

9 [113]

Если музыка развивается на основе лирики, то это означает, что музыкант принуждает и постепенно приучает слушателя к музыке, приближая к ее пониманию путем интерпретации лирики.

Сравни трудное приближение к последним квартетам Бетховена или к Missa solemnis[1].

9 [114]

Освобождение симфонии от ее романского схематизма. Раскованность ритма.

Трагическая идиллия Франчески да Римини у Данте.

9 [115]

В Тристане слово, мысль и образ составляют *противовес* всепоглощающему идеализму музыки.

9 [116]

Значение *такта* как ограничения музыки, направленного против ее сильнейшего воздействия. У Вагнера чувствуешь иногда, как музыка воздействует помимо такта: в этом Вагнер также *идилличен.* Такт не имеет никакого образца в природе: что это за сила, которая могла бы разделить движение воли на равные временные отрезки? Т.е. изначально такт есть подражание прибою. Он выступает как метафора воли: нечто внешнее, сравнимое с двумя актерами в трагедии; то, что закрепляется. Гармония и мелодия словно скованы тактом.

Такт есть обратное воздействие *мимики* на музыку: так же как *мелодия* отражает мысль, получившую языковое воплощение, *предложение.* Идущий и говорящий человек, поскольку он певец, определяет основные музыкальные формы.

В своем развитии музыка опиралась на антропоморфные явления: ходьбу и речь. Было бы правильным на-

1 Торжественной мессе (*лат.*).

звать ходьбу подражанием музыке, а предложение – подражанием мелодии. В этом смысле весь человек есть *явление музыкальное.*

Тогда *такт* следовало бы понимать как нечто фундаментальное: т.е. первоначальное ощущение времени, *форму* самого *времени.*

9 [117]

Рихард Вагнер и греческая трагедия.

Предисловие. Существует представление, будто здесь имеет место очень близкое родство, что итальянцы, когда они подражали трагедии, были на верном пути.

9 [118]

Труды и дни.
Состязание.
Хоэфоры.

9 [119]

Воздействие *древней музыки* на аффекты чрезвычайно сильно. Античная музыка понимается как язык воли, отсюда ее неразрывный союз с лирикой.

Трагический поэт рассматривает себя как *учителя,* способствующего *совершенствованию* народа. *Моральная* точка зрения.

Наше восприятие искусства также *морально,* но основано на трагическом сознании того, что в прошлом мы были совершеннее: сентиментальное.

9 [120]

Мнение, будто греческий мир характеризуется пластикой, а современный – музыкой, совершенно ошибочно. Греческий мир знал полное единство дионисийского и аполлинического.

9 [121]

Вольтер декламировал свои сочинения с монотонным пафосом.

Гёте, т. 29, 338: «псалмопевческая помпезность».

9 [122]

Еще написать.

1) Аполлинический гений.
2) Дионисический гений.
3) Опера.
4) Трагедия.
5) Дифирамб.
6) Смерть трагедии.
7) Шекспир, Шиллер.
8) Рихард Вагнер.

9 [123]

Героическая опера (ср. Клейн, т. 6), т.е. прежде всего историческая. Пасторальный характер стирается. *Исключительно благородные* люди: идиллическая фантазия добродетели. По признаку нравственного чувства аналогом героической оперы могут считаться французская трагедия и Шиллер.

Итак, бегство из человеческого рая в великие, являющие пример добродетели, моменты истории: *в рай человеческой доброты.*

Разбойники (Карл Мор, Плутарх, великие люди).

9 [124]

Гл. I. Дионис и Аполлон.
Гл. II. Аполлинический художник.
Гл. III. Лирик.
Гл. IV. Опера.
Гл. V. Трагедия.
Гл. VI. Рихард Вагнер.
Этика. Сходство с Шопенгауэром.
Писатель.
Поэт.
Музыкант.

9 [125]

Откуда взялась теория *подражания*? И теория характеристического стиля? Музыка еще не достигла тончайших форм: характеристический стиль и музыка были несовместимы. Мысль еще недостаточно *прогрелась.*

Рождение *мысли из музыки* проступает вначале призрачно в *мировоззрении* Софокла. У Шекспира этот прин-

цип получает завершение: он, собственно, германский: рождать мысли из музыки.

Верно ли, что *музыка* может порождать *мысли*? Сначала образы, характеры, потом мысли.

Античные мифы родились преимущественно из *музыки*. Череда образов. Это *трагические* мифы.

В чем заключается родство *музыки и трагического*? Трагическое выражает бытие в его наиболее общей форме?

А чем от *трагического* отличается *лирическое*?

Трагическое может быть только нарастанием *лирического*, в отличие от эпического.

Трансформация *музыки в миф* — это *трагическое*.

Трагический миф соотносится с лирикой, как эпос с картиной.

Что есть в этом случае *миф*? История, цепь событий без «fabula docet»[1], но в целом — интерпретация музыки.

Лирика как ряд аффектов, интерпретирующих музыку.

Трагический миф — изображение *страдания*, интерпретирующее музыку.

Эпос — история как ряд образов. Рельеф.

Трагедия — история как ряд аффектов.

— Специально *драматическое не* относится к сущности трагедии. Существует ведь и драматический эпос.

Трагический хор зрит миф, как рапсод — эпос. Но рапсод его рассказывает. И первоначально так же и *хор рассказывал трагедию*. Как *Стесихор относится к Гомеру* — так же и тот трагический хор к рапсоду.

(*Комедия*, не была ли она, может быть, *драматическим изображением эпоса*? Необходимо —)?

9 [126]

Отчего так велико воздействие *певца-актера*, сочинителя музыкальных драм? Тон тотчас же понимается как *язык аффектов*. *Чисто музыкальное* воздействие тотчас же снижается до *аффективного*. В этом — в противоположность абсолютному певцу, который есть только инструмент, —

---

1 Басня поучает (*лат.*).

заключается то самое **идиллическое** начало. Искусство выступает как *аффективное воздействие.*

Драма, *словесная трагедия,* лишена у нас *звучания.* Поразителен факт, что *чтение* шекспировской пьесы оказывает на нас намного *большее* воздействие, чем *театральная постановка.* Ведь *актер* — человек современный: он находится в противоречии с трагедией. Верное чувство *Шиллера* относительно *хора* и замечание *Тика:* абсолютно *неестественное* (относительно нашей природы) и есть самое захватывающее.

9 [127]

Опера не может полностью изменить своей природе: лучшее сделает из нее тот, кто даст наиболее ясное выражение ее сущности.

9 [128]

Вагнер важен прежде всего как музыкант: его тексты — «музыкальный туман».

9 [129]

Я думаю, что мы, если мы не художники, понимаем искусство только по идиллическим настроениям и идиллически. Такова наша современная участь: мы испытываем наслаждение как *моральные* существа. Греческий мир ушел в прошлое.

9 [130]

Аполлинический гений — военный гений развивается, становясь политиком, мудрецом (эпоха семи мудрецов), поэтом, скульптором, живописцем. (Сохранность старинных специализаций.)

Дионисийский гений — не имеет ничего общего с государством. Понятие о человечестве — отсутствие рабов — жалость. Нападки на «аполлинических профессоров».

Лирический гений.

9 [131]

Опера. Идиллическое. Любительство. Привлекательное и роскошно-страстное.

Трагедия. Трагическое. Аристотель.

Дифирамб. διθυραμβικὸς νόμος[1]. Голос как инструмент. Высоты абсолютной музыки. Аристотель о ἦθος[2] музыки.

Смерть трагедии – Драма – Романизм.

9 [132]

Шекспир – завершение Софокла. Совершенно дионисичен. Он показывает границу греческой трагедии: такое же отношение как между древнегреческой и германской музыкой.

Рихард Вагнер и наши поэты – как образцовые люди.

9 [133]

У Эсхила *музыка* – в языке и характерах. У Софокла в мировоззрении. Она совершает бегство из области чувственного восприятия в сверхчувственное, она беглянка.

Характерное – новое волшебное слово для Софокла, т.е. подражание действительным характерам. Ложное понимание мимесиса. Персонажи художественного произведения реальнее, чем действительность, действительность подражает им: не есть ли мир явный подражание миру сновидений? Конечно, должен иметь место как *представление*: тогда как мы только представляемое.

Подражание характерам – тем самым музыка перестает быть продуктивной, творящей образы. *Музыка* должна родить *из себя самой* трагедию, подобно тому как праединое рождает индивидов.

Сновидение как чистое музыкальное состояние?

9 [134]

Неслыханное *расширение* музыкального принципа у *сочинителей дифирамбов* считается сначала чрезмерным присутствием музыки:

Неправда, что Пратин требует превосходства *текста* над музыкой, речь идет о *перевесе пения* над *инструментами*.

1 Дифирамбический лад (*греч.*).

2 Нравственном характере (*греч.*).

Чрезмерная музыка поэтов, сочинявших дифирамбы, нуждалась в каком-то большом жанре, в рамках которого нашла бы место музыка самого различного характера. Это произошло, когда они, по Платону, перетянули плачи, гимны и т.д. в дифирамб. Теперь это была большая многочастная музыкальная композиция, которая как целое получила свое воплощение в *действии*. Античная симфония.

9 [135]

Вагнер и Бетховен: Вагнер бессознательно стремится к художественной форме, способной преодолеть первородный порок оперы: а именно к *всеобъемлющей симфонии*, где главные инструменты исполняют песнь, воплощаемую в действии. Его музыка представляет собой несомненный прогресс не как язык, а именно как *музыка*. Ибо мы не должны забывать, что старая *оперная музыка*, с одной стороны, а с другой — музыка *ученая* оставили отчетливый след также в творчестве Баха и Бетховена. Ему грезится *немецкая музыка*, освобожденная от романского ярма; он находит ее и родственное ей немецкое искусство, выступая вначале только в качестве носителя *радикальной идиллии* и завершителя *романской* мысли.

Невозможно передать, сколь многое противопоставляют текст и действие чистому наслаждению музыкой: достаточно вспомнить третий акт «Тристана». Здесь перед нами разверзается inferno[1], вынести который мы можем только об руку с Виргилием. Образ и мысль означают здесь еще большее: они *преломляют* совершенно поглощающее влияние музыки, *смягчают* его. *Прастрадание*. В этом смысле слово и образ выступают как целебное средство против музыки: сначала слово и образ сближают нас с музыкой, потом от нее защищают.

9 [136]

Эта *идиллическая* черта Нового времени настолько для него характерна, что оно вовсе не осознает ее как идиллическую. Но она ставится понятной, если взять для сравнения *наивную народную песню*.

---

1 Ад (*ит.*).

Римская поэзия как таковая немузыкальна.

У Глюка: возврат от неестественности певца к идиллии словесной музыки: и к античным сюжетам.

Вырождение идиллии, трансформация в сторону великолепия, пышности, привлекательности: у Моцарта возвращение к простой музыке, идеализированные серенады, арии, буффонные партии, короче говоря, возврат к итальянской народной комедии, овеянный дыханием германского чувства.

9 [137]

Словесная музыка должна прежде всего воздействовать на аффекты слушателя, как слово, которое декламируют: музыка рассчитана на *немузыканта*, который воспринимает ее только аффективно.

Этот аффектированный немузыкант есть *изначальный* идеальный *слушатель*, диктующий законы: он желает возбуждения простых и сильных чувств и бегства от мысли (которая представлена для него современностью).

Вместо *чувства* он часто требует всего лишь *привлекательного* и *возбуждающего*. Здесь открывается путь к пышному, чувственному великолепию оперы: вследствие бегства от мысли.

Коренная ошибка: наивный первобытный человек мыслится так, как будто бы *страсть* делает его *музыкантом* и *поэтом*: так, словно произведение искусства порождается страстью. Такова вера обеспокоенного *мыслью* времени, когда страсти уже подверглись слишком сильному разлагающему воздействию представлений: это время мечтает о царстве, где страсть рождает не мысль, но песнь и поэзию. Следовательно, предпосылкой служит *ложная вера* по отношению к художественному процессу: а именно идиллическая вера в то, что *каждый человек, способный на простое чувство, есть, в сущности, художник*: постольку мы имеем здесь дело с *дилетантизмом* в *искусстве*. Мы видим колоссальный разрыв с древностью: *художник* и *публика* выступают как две эстетические силы, которые более друг друга не понимают. (Достаточно вспомнить Палестрину.) *Опера* представляет собой попытку восстановить согласие: путем возвращения к *первобытному состо-*

янию человечества, в котором *непосвященный* и *художник совпадают*.

9 [138]

У Еврипида *слушатель* также начал играть определяющую роль. Драмы *сочиняет* здесь страсть, которую надо возбудить в слушателе. Но это слушатель, который не испытывает *никаких идиллических* чувств: так переносит Еврипид мифы в *современность* с ее страстями.

9 [139]

Сократ и Еврипид – к объяснению *романской драмы*: ее основная ошибка: должна получить решение сократическая проблема, тезис разума, который теперь должен творить поэзию. Лирического поэта путают со страстным человеком: место музыкальной подосновы занимает аффект. Тезис разума поясняется аффектами. Или:

Аффект, сдерживаемый тезисом разума, изображается в состоянии возбуждения.

Место музыкальной подосновы занимает аффект.

Вместо развернутых образов тезис разума, ищущий примеры аффекта.

Отсюда немузыкальный *слушатель* стал поэтом. Или *слушатель стал определять романскую драму*.

9 [140]

Лирик.
Опера.
Трагедия.
Дифирамб.
Роман. Драма.
Шекспир.
Рихард Вагнер.
Шиллер и Гёте.
Романское и германское.

9 [141]

Мы понимаем Шекспира и Бетховена на фоне нашей романской избалованности.

9 [142]

Природа и идеал, говорит Шиллер, есть либо предмет, вызывающий скорбь, когда первая изображается как утраченная, а второй как недостижимый, либо то и другое могут вызывать радость, если они представляются действительностью. Первое рождает *элегию* в ее узком значении, второе – *идиллию* в самом широком.

«Зигфрид», например, относится к жанру идиллии, природа и идеал здесь действительны, и это вызывает радость. При этом понятие *природы* у Вагнера – *трагическое*, а у Шиллера более радостное. Мы испытываем радость от Тристана, даже от его смерти, потому что эта природа и этот идеал обладают действительностью.

9 [143]

Наша зависимость от *Рима*, о которой говорит Якоб Буркхардт, стр. 200, обнаруживая частичное возрождение античного италийского гения даже у итальянских поэтов, *волшебный отзвук древних струн*.

Римляне как художники предопределили развитие искусства до сегодняшнего дня. Только германский дух, проявившийся в Шекспире, Бахе и т.д., от них освободился. Их гуманизм есть противовес их искусству.

О мифологическо-буколической литературе. стр. 201.

Буколическая тенденция драматического дифирамба. Циклопы. Уже идиллия.

9 [144]

Гомеровский вопрос.

Dialogus de oratoribus[1].

9 [145]

Эпиграф к вагнеровской тенденции:

«Как сын, изведав боль разлуки
И совершив обратный путь,
В слезах протягивает руки,
Чтоб к сердцу матери прильнуть, –

1 Диалог об ораторах (*лат.*).

Так странник, песнею ведомый,
Спешит, покинув чуждый свет,
Под тихий кров родного дома,
К отрадам юношеских лет,
от леденящих правил моды
В объятья жаркие природы»[1].

Затем сравнить с «Прогулкой»

9 [146]

Гёте, музыкальный лирик, был также единственный, кто создал вполне драматические сцены (напр. финал Фауста I, Эгмонт, Берлихинген). Большего, чем драматические сцены, мы не создали. Шиллер, чувствовавший, быть может, еще более сильный музыкальный порыв, не создал адекватного ему языкового и образного мира, как это удалось Шекспиру. Клейст был на прекраснейшем пути. Но он еще не до конца преодолел лирику.

Идиллическая тенденция увела Гёте от драмы в сторону, напр. Ифигения, Тассо. Шиллер даже не достигает вполне лирики, не говоря уж о ее преодолении в драме. Нет ничего, что выдержало бы сравнение с Шекспиром, чего нельзя сказать о французской трагедии. До тех пор пока мы не пришли к народной песне, мы находимся под французским влиянием.

Но народная песня должна, как у Гёте, быть заново воссоздана.

9 [147]

Шиллер и Гёте как поэты Просвещения, но в немецком духе. Вагнер относится к традиции большой оперы так же, как Шиллер к французской трагедии. Основное заблуждение сохраняется, но в этих рамках все насыщается немецким идеалистическим радикализмом. Основное заблуждение есть, однако, приговор современной истории, не случайность, а необходимость (начинается с Ренессанса), т.е. продолжение пути, намеченного Сократом. Только наши великие немецкие музыканты и Шекспир стоят вне

---

1 Пер. И. Миримского.

этого процесса как уже достигшие вершины. И не следует подходить к вершинам исторически, ожидать их в конце пути. У молодого Гёте были моменты (концепция Фауста), когда он также заглядывал за границы этого процесса: куда он смотрел?

Проблема: создать культуру, которая соответствовала бы Шекспиру и Бетховену. Наши Шиллер и Вагнер как личности могли бы быть здесь предтечами. Освобождение от *романского принципа*: до сих пор мы имели лишь преобразования его, как только преобразованием была Реформация.

9 [148]

Образование и искусство.
Цель воспитания.

9 [149]

Рихард Вагнер — идиллия современности: ненародная легенда, ненародный стих, и все же то и другое — немецкое. Мы достигаем здесь только идиллии. Вагнер привел коренную тенденцию оперы, *идиллическую*, к ее завершению: музыка как идиллическое (с разрушением форм), речитатив, стих, миф. При этом наше наслаждение в высшей степени сентиментально: ничуть не наивно.

Я думаю о шиллеровских мыслях относительно новой идиллии. Вагнер как поэт. Можно ли, напр., понимать «Тристана» как «симфонию»? Нет. Вагнер пытается просто отбросить атлас современной культуры: его музыка имитирует древнейшую прамузыку. «Моральное» воздействие — самое захватывающее. Синкретическое произведение искусства подобно творению древнейшего человека, так же как предпосылкой вагнеровского искусства является древний дар. Нераздельный человек. Поющий прачеловек. Современный человек — это оркестр, противопоставленный идиллии. В качестве музыканта он ищет подпочву лирики, например правила. Своих лирических персонажей он творит только из своих музыкальных настроений, потому они предстают как *целое*. Драматизм в собственном смысле в музыке невозможен. В великой сцене Тангейзера воздействие оказывает драматическое

патологическое состояние, музыка здесь только идеализм, который вытеснил слова. (Шиллер о вакханалиях у Ноля.) Вагнер *выбирает* из живущей в нем музыки: характеристика взята из внимательного наблюдения над действующими певцами и музыкантами. В этом заключается подражание: определение темпа «быстро» не абсолютно, ориентировано на данного исполнителя. Оркестр мыслится в соответствии с этим «мимически»: *в музыке, которая мыслится как исполняемая, Вагнер ищет аналог к мимике драматических певцов.* Декламация относится прежде всего к этой мимике, которой соответствует теперь и мимика оркестра. Оркестр выступает тем самым всего лишь как усилитель мимического пафоса. Сама музыка, которая втискивается в зрительную схему, должна быть освобождена от всех строгих форм, т.е. в первую очередь от строго симметрической ритмики. Ибо для всех форм абсолютной музыки драматическая мимика есть нечто слишком подвижное, иррациональное, не позволяющее даже выдержать такт, и потому музыка Вагнера отличается самыми резкими изменениями темпа. Эта музыка опять-таки мыслится как возрожденная *прамузыка*, ибо она безгранична: она соответствует аллитерационному стиху.

Хроматика требуется для того, чтобы освободить *пластическую силу* гармонии, т.е. опять же как дифференциация мимического пафоса. «Драматическая музыка» — ложное понятие. Вагнеровское условие: слушатель, испытывающий аффекты, не чисто музыкальный, сентиментальный, у которого миф тотчас же вызывает внутреннее волнение, связанное с чувством противоречия. *Трагическая идиллия*: существо вещей дурно и обречено на гибель, но люди несут в себе добро и величие, отчего их проступки волнуют нас глубочайшим образом, ибо их чувства слишком хороши для таких проступков. Зигфрид — «человек», мы — не люди, без смысла и цели. Идиллическая тенденция противоречит искусству: он видит, что искусство повсюду заблуждается, и верит в возможность возродить *единое* искусство. Индивидуализм в искусстве представляется ему заблуждением. Художник, растерзанный на куски, подвергается осуждению, всехудожник, т.е. человек-художник возрождается. —

9 [150]

Французский либерализм и героическая опера — общий фундамент.

9 [151]

План: дать образец филологически-философского рассмотрения на примере *Эсхила*.

Новый подход к культуре.
Новая эстетика (с богатейшим всесторонним материалом).
Новая ритмика.
Новая философия языка.
Новый подход к мифу.
Понятие «классическое» впервые практически.
Завершение «сентиментального» течения.
Различие в подаче материала.
Филологический подход ко всем драмам, с заслуженным презрением к предшествующим, основанным на недостаточных знаниях попыткам.

10. Начало 1871

Фрагмент «Рождения трагедии» в расширенной форме,

написано в первые недели 1871 года.

11 страниц.

10 [1]

Тот, кому в результате вышеизложенного открылось значение обоих противопоставленных и все же так тесно взаимосвязанных аполлинического и дионисийского, миров, пусть сделает теперь следующий шаг, чтобы с высоты достигнутого знания осмыслить *эллинскую жизнь* в важнейших ее аспектах как *подготовку* к максимальному выражению этих влечений — *рождению гения.* Если эти влечения мы должны мыслить как *силы природы*, вне всякой связи с общественными, государственными, религиозными законами и обычаями, то рядом существуют куда более искусственные и сознательно более подготовленные своего рода опосредованные проявления тех же самых влечений в *гении*, природу и высший смысл которого я позволю себе очертить в словах несколько мистического свойства.

Человек и гений противостоят друг другу постольку, поскольку первый, представляя собою всецело произведение искусства, этого не осознает, ибо удовлетворение от него как от художественного произведения принадлежит к совершенно иной сфере познания и рассмотрения. В этом смысле он принадлежит природе, которая есть отраженное в видении праединое. Напротив, в гении — помимо значения, которым он обладает в качестве человека, — присутствует в то же время еще и та свойственная другому порядку сила, которая позволяет ему самому чувствовать

восторг, вызываемый видением. Если человек, погружаясь в сны, способен лишь к смутным ощущениям, то гений испытывает от этого состояния наивысшее удовлетворение; так же как, с другой стороны, он имеет власть над этим состоянием и может вызывать его сам без посторонней помощи. После того что было указано нами относительно особого смысла сновидений для праединого, жизнь каждого человека в состоянии *бодрствования* может рассматриваться как подготовка ко сну; к чему следует теперь добавить, что *сновидческая жизнь многих людей* есть опять-таки только подготовка *гения*. В этом мире не-сущего, кажущегося, все должно *становиться*. Так *становится* и гений, по мере того как во всем человечестве, в великом индивиде все больше нарастает смутное ощущение удовольствия от сна, пока оно не превращается в наслаждение, присущее гению; явление, напоминающее восход солнца, угадываемый нами в лучах утренней зари. Человечество вместе со всей природой, его предполагаемым материнским лоном, может быть названо в этом расширительном смысле продолжением процесса рождения гения: с этой грандиозной вездесущей точки зрения всеединого гений достигается в каждый момент бытия, вся пирамида видимости целиком, до самой ее вершины. Мы, ограниченные узостью нашего кругозора, механизмом представлений о времени, пространстве и причинности, вынуждены смириться с тем, что распознаем гения лишь как одного из многих, как наследника многих людей; да мы и вообще должны быть счастливы уже оттого, что в состоянии распознать его хотя бы таким образом, в сущности каждый раз лишь случайно и под угрозой того, что это могло бы и не произойти.

Гений как «не бодрствующий, но лишь грезящий» человек, тот, кто, как я говорил, подготовляется и возникает в человеке, бодрствующем и грезящем одновременно, имеет в полной мере *аполлиническую* природу: истина, которая сама собой вытекает из предшествующей характеристики аполлинического принципа. Тем самым мы оказываемся перед необходимостью дать определение *дионисическому* гению как человеку, который самозабвенно вступает в абсолютное единство с первоосновой мира, чтобы из глубин прастрадания творить спасительное ее отражение.

Таков процесс, перед которым мы преклоняемся, узнавая его в образах *святого* и великого *музыканта*, которые оба есть лишь повторы мира, вторичные слепки с него.

Когда этот художественный отблеск прастрадания производит из себя еще одно, второе отражение, будто явилось соседнее светило, то перед нами общее, *дионисийско-аполлиническое произведение искусства*, к мистерии рождения которого мы пытаемся приблизиться с помощью наших образов.

Для того единого мирового глаза, перед которым реальный, эмпирический мир *вместе* с его отблесками изливается в снах, существует вечное и неизменное дионисийско-аполлиническое начало, единственная форма наслаждения: нет дионисийского света без его аполлинического отблеска. Для наших близоруких, почти ослепших глаз феномен этот распадается на сугубо отдельные, частью аполлинические, частью дионисийские чувственные наслаждения. И только в художественном целом трагедии слышим мы звучание того высшего удвоенного искусства, которое, соединяя в себе аполлиническое и дионисийское, предстает как отблеск изначального наслаждения, ведомого мировому глазу. Подобно тому как он видит в гении вершину пирамиды видимостей, так и мы можем воспринимать произведение трагического искусства как вершину пирамиды художественных творений, доступных нашему зрению.

Мы, те, кому все приходится понимать под формой становления, т.е. как *волю*, видим теперь *рождение* трех различных гениев в единственно доступном нам мире явлений. Мы исследуем, каковы те важнейшие *приготовления*, в которых нуждается воля, чтобы создать гениев. При этом у нас есть все основания обратиться к *греческому* миру, говорящему нам об этом процессе с присущей ему простотой и выразительностью.

Если гений действительно цель и намерение природы, то может быть доказано, что все другие формы проявления греческой сущности — лишь необходимые вспомогательные механизмы и подготовительные средства для достижения этой последней цели. Такая точка зрения заставляет нас исследовать корни тех многократно упоминавшихся состояний древнего мира, о которых еще ни

один человек нового времени не говорил с симпатией. При этом выясняется, что это те самые корни, из которых только и могло произрасти чудесное древо жизни греческого искусства. Не исключено, что знание этого наполнит нас ужасом. Ведь такой ужас является почти что необходимым спутником всякого углубленного знания. Ибо и природа, там, где она творит самое прекрасное, есть нечто ужасающее. Этой сущности ее отвечает то обстоятельство, что триумфальные шествия *культуры* идут во благо только самому незначительному меньшинству привилегированных смертных, в то время как от больших масс, если речь действительно идет о становлении великого искусства, требуется *рабское служение.* <Мы, люди новых времен, считаем нашим преимуществом перед греками два понятия,>[1] пышно-хвастливые, как павлиньи перья, — понятия, <которые как будто служат утешением миру, держащему себя совершенно по-рабски и при этом боязливо избегающему слова «раб»: мы говорим о «достоинстве человека» и о «достоинстве труда». Все мучатся из-за того, чтобы жалко продлить жалкую жизнь; эта ужасная потребность ведет к изнурительному труду, и вот на него-то соблазненный «волею» человек (или, вернее, человеческий интеллект) при случае смотрит с восхищением, как на нечто полное достоинства.> Но, чтобы труд заслуживал уважения и славного имени, <необходимо прежде всего, чтобы само существование, для которого он является мучительным средством, имело бы больше ценности и достоинства, чем это до сих пор было раскрыто в серьезных философиях и религиях. Что должны мы находить в рабочей нужде всех миллионов людей, как не стремление> любой ценой продлить свое бессмысленное существование, как не инстинкт, и разве не тому же всемогущему инстинкту подчинены эти чахлые растения, упорно пускающие свои корни в каменистую почву?

---

1 В посмертных изданиях Н. некоторые части этого фрагмента публиковались в компиляции, озаглавленной «О музыке и слове». Эти части, заключенные здесь и далее в угловые скобки, приводятся нами в переводе А.Козлова по изданию: Ф.Ницше, Полное собрание сочинений, т. 1, М.: 1909. — *прим. зав. ред.*

<Из этой отчаянной борьбы за существование могут выплыть лишь единичные личности, которые тотчас же займутся призраками художественной культуры, чтобы только не впасть в практический пессимизм,>—такое состояние сознания, которого природа сильнее всего чурается. <В новейшем мире, который, если сравнить его с греческим, создает большей частью уродов и кентавров, в котором единичный человек, подобно сказочному существу во вступлении к Горациевой поэтике, весь пестро составлен из разнородных лоскутков,—в этом мире страстность борьбы за существование и потребность искусства сказываются часто на одном и том же человеке, а из этого неестественного слияния рождается нужда оправдать> и до некоторой степени освятить означенную жажду перед лицом искусства, чему и служат вышеупомянутые превосходные представления о достоинстве человека и его трудов. Греки в таких жалких уловках не нуждаются, они ясно отдавали себе отчет в том, что труд—это позор, и не потому, что позорным является существование, а вследствие того, что человек, занятый борьбой за физическое выживание, не может быть художником. Человек искусства—вот кто господствует и утверждает свои понятия в древности, тогда как представления нового времени определяются *рабами*, теми, кто по самой своей природе нуждается—для того, чтобы выжить,—в красивой лжи, маскирующей условия его жизни. Такие фантомы, как достоинство человека, достоинство труда, представляют собой жалкие измышления рабского сознания, боящегося посмотреть правде в глаза. Несчастные времена, когда раб испытывает побуждение задумываться о самом себе и о том, что выше него! Несчастные соблазнители, которые вырывают рабов из состояния невинности, искушая их плодами с дерева познания! Теперь рабам, чтобы продолжать жить, не остается ничего другого, как уверовать в явную ложь так называемого «всеобщего равноправия», «фундаментальных прав личности», достоинства человека, достоинства труда. Им даже не позволено понимать, в каком пункте, на каком уровне только и можно вести речь о «достоинстве труда»,—греки не позволяют себе этого даже и на таком уровне—<а именно там, где индивид уже перерастает са-

мого себя и уже не вынужден рождать и работать в пользу продолжения своей индивидуальной жизни>. Но и в отношении такого столь высокого труда греки сохраняют свою непогрешимую наивность. Даже такой слабый эпигон, как Плутарх, обладает еще в достаточной степени греческим инстинктом, чтобы утверждать, что ни один благородный греческий юноша не пожелает, глядя в Пизе на Зевса, сам стать Фидием или, глядя в Аргосе на Геру, – Поликлетом. <И также не пожелает он быть Анакреонтом, Филетом или Архилохом, как бы он ни наслаждался их поэзией. Для греков художественное творчество подпадает под недостойное понятие труда, так же как и всякое ремесло. Но если в нем действует необоримая сила художественного стремления, тогда он должен творить и подчиняться той потребности труда. И как отец любуется красотой и талантом своего сына, но об акте его происхождения думает со стыдливым отвращением, так было и с греком. Радостное восхищение красотой не ослепляло его относительно> процесса становления этой красоты, который представлялся ему таким же, как и всякий процесс сотворения в природе, – как тягостная необходимость, как жадный прорыв к бытию. <То же чувство, с каким смотрят на процесс рождения как на нечто стыдливо скрываемое, несмотря на то, что в нем человек служит цели более высокой, нежели цели индивидуального сохранения, – то же чувство покрывало зарождение великих художественных произведений, несмотря на то, что ими основывается высшая форма существования, подобно тому, как тот акт создает новое поколение. *Стыд*, стало быть, является там, где человек – не более как орудие волевых явлений, бесконечно больших, нежели он сам себе кажется в единичном образе индивида.

Теперь у нас есть общее понятие, под которое мы можем подвести ощущения греков относительно труда и рабства. И то и другое было для них необходимым позором, перед которым испытываешь стыд>: за этим чувством скрывалось бессознательное знание о том, что конечная цель *нуждается* в известного рода предпосылках, что в них заключено то ужасающее и хищное, что скрывает в себе сфинкс по имени природа, когда, утверждая господ-

ство свободной эстетической культуры, она выставляет напоказ свое девственно прекрасное тело. Образование, которое я понимаю преимущественно как потребность искусства, скрывает под собою устрашающее подземелье: и оно дает знать о себе в смутном чувстве стыда. Чтобы создать почву для великого искусства, огромное большинство должно служить меньшинству, рабски подчиняя себя жизненной необходимости, *превосходящей* меру своих индивидуальных потребностей. За счет масс, благодаря излишку их труда, освобождается от борьбы за существование тот привилегированный класс, который создает мир новых потребностей. Вот почему мы должны согласиться с тем, что к сущности культуры относится рабство. Знание об этом уже само по себе достаточно для того, чтобы вызывать ужас. Оно – тот коршун, <что гложет печень у прометеевского ревнителя культуры. Страдание и без того уже тяжко живущих людей должно быть еще усилено, чтобы сделать возможным созидание художественного мира небольшому числу олимпийцев. В этом источник той злобы, которую коммунисты и социалисты, и их бледные потомки, белая раса либералов, питали во всякое время к искусству, а также и к классической древности. Если б культура действительно зависела от произвола народа, если б здесь не действовали силы, являющиеся для единичного лица законом и преградой, – тогда презрение к культуре, прославление бедности духа, иконоборческое уничтожение прав искусства было бы чем-то большим, нежели восстанием угнетенной массы против единичных трутней: это было бы криком *сострадания*, который повалил бы стены культуры; стремление к справедливости, к равномерности страдания затопило бы все другие представления.> Действительно, чрезмерное сострадание на некоторое время подтачивало, ломало то тут, то там плотины культурной жизни: радуга сострадающей любви и мира явилась с первоначальным христианством, и при ее свете был рожден прекраснейший ее плод – Евангелие от Иоанна. Известны также примеры, когда могущественные религии, казалось бы, надолго заставляли окаменеть культуру, достигшую определенного уровня развития; достаточно вспомнить о тысячелетней, застывшей, словно мумия, культуре Египта. Но не следует

забывать одного: та же самая жестокость, которую мы отмечаем в основании всякой культуры, заложена также в сущности каждой могущественной религии; так что мы столь же отчетливо можем себе представить, как культура, взывающая к справедливости, разбивает чересчур высоко вознесшийся оплот религиозных требований. <То, что хочет или, вернее, должно жить при этом ужасном положении вещей, является в основе своего существа отпечатком изначального страдания и изначального противоречия; значит, «земному органу» наших глаз оно должно представляться> как воля, как <ненасытная жажда бытия>. Вот почему мы можем сравнить блестящую культуру с обагренным кровью победителем, который в своем триумфальном шествии волочит привязанных к его колеснице побежденных, как рабов: какая-то благодетельная сила, кажется, ослепила им глаза, и они, чуть не раздавленные колесами колесницы, все еще кричат: «Достоинство труда!», «Достоинство человека!».

Правда, современный человек привык к другому взгляду на вещи. От этого он всегда неудовлетворен, ибо никто не решается до конца довериться бурно взламывающему лед потоку бытия, предпочитая вместо этого в страхе метаться на берегу. Новое время с его «разорванностью» следует понимать как боязливое бегство от последних истин: оно ничего не хочет *в полной мере*, не хочет и в полной мере осознать естественную жестокость бытия. Ужимки современного мышления и образа действия поистине комичны, ибо, охваченное неизбывным томлением, оно набрасывается на новые образы, чтобы заключить их в объятия, и затем, как Мефистофель—соблазнительных ламий, в испуге отпускает. Изнеженность человека нового времени привела к чудовищным социальным катастрофам. В качестве целительного средства от них, средства, подсказанного самой природой, я отваживаюсь рекомендовать *рабство*, пусть и под другими, менее обидными названиями; ни первоначальное христианство, ни древние германцы не считали его оскорбительным или достойным порицания. Не говоря уж о греческих рабах: <как трогателен в наших глазах образ средневекового подневольного человека с его внутренне сильными и нежными отношениями в правах

и обычаях к высшему классу, с глубокой> и поэтической <осмысленностью его узкого, но уютного существования>. Как трогателен он и вместе с тем как укоризнен!

<Тот, кто не может думать без грусти о конфигурации *общества*, кто научился понимать его как длящееся болезненное рождение того привилегированного культурного человека, в службе которому должно исчахнуть все остальное, – тот не будет обманут тем ложным блеском, которым наши современники окружили происхождение и значение *государства*. Чем именно может являться для нас государство, как не средством возникновения и продолжения только что описанного социального процесса? Как бы ни было сильно в отдельном человеке стремление к общению, только железные тиски государства могут сплотить друг с другом большие массы настолько, чтобы могло начаться то химическое разложение общества и образование его новой пирамидальной надстройки. Но каково *происхождение* этой неожиданной власти государства, цель которого лежит так далеко вне рассудка и эгоизма единичной личности? Как произошел раб, слепой крот культуры? Греки проговорились об этом в своем правовом инстинкте, который и в здравой полноте цивилизации и гуманности не переставал возвещать из медных уст следующие слова: «Победителю принадлежит побежденный с женой, детьми, всем имуществом. Сила дает первое право, и нет права, которое> бы основой своей не имело силу».

<Здесь мы опять видим, с какой настойчивостью природа, чтобы создать общество, кует суровое орудие государства – именно того победителя с железной рукой, который не что иное, как объективация вышеупомянутого инстинкта. По неопределимой величине и могуществу таких завоевателей наблюдатель чувствует, что они являются лишь средством обнаруживающейся в них и тем не менее скрытой от них цели. От них будто исходит магическая воля; так загадочно быстро примыкают к ним слабые силы, так чудесно превращаются они при неожиданном росте этой могучей лавины, под обаянием того творческого ядра, приобретая небывалую дотоле силу химической реакции.

Если мы теперь посмотрим, как мало покоренные вскоре затем думают об ужасном происхождении своего

государства, — в сущности говоря, нет такого рода событий, о котором история осведомляла нас хуже, нежели> обстоятельства, обусловившие эту насильственную, кровавую, почти во всех случаях необъяснимую узурпацию; <если, напротив того, сердца невольно стремятся к заманчивости возникающего государства, предчувствуя невидимо глубокую цель там, где расчетливый разум способен видеть лишь сложение сил; если даже теперь государство ревностно считается целью и вершиной жертвования и долга единиц, — то из всего этого видна огромная потребность в государстве, без которого природе не удалось бы достигнуть своего «освобождения иллюзией» в зеркале гения. Какие только познания не преодолевает инстинктивное стремление к государству! Можно было бы думать, что существо, заглянувшее в происхождение государства, впредь будет искать своего спасения в пугливом отдалении от него. И где не видны памятники его происхождения — опустошенные страны, разрушенные города, одичавшие люди, всеистребляющая ненависть народов! Государство, с его позорным происхождением для большинства людей, — постоянный источник бедствия, в часто повторяющихся периодах пожирающее пламя рода человеческого — и при всем этом это звук, при котором мы забываемся, военный клич, воодушевивший к бесчисленным и действительно героическим поступкам, может быть, высшее и достойное явление для слепой и эгоистической массы, которая только в страшные моменты государственной жизни несет на своем лице удивительный отпечаток величия.

Греков же, ввиду единственной солнечной высоты их искусства, мы уже a priori представляем себе как «политических людей в себе»; и действительно, история не знает второго примера такого ужасного разнуздания политического стремления, такого полного принесения в жертву инстинкту государственности всех других интересов — в крайнем случае можно сравнить и по тем же причинам выделить таким же титулом людей Ренессанса в Италии. Вышеупомянутое стремление у греков так обострено, что оно постоянно начинает свирепствовать против самого себя и кусает свое собственное тело. Кровавое соперничество города с городом, партии с партией, страсть

к кровопролитию в тех маленьких войнах, достойный тигра триумф над телом низложенного врага, короче говоря, непрерывное возобновление троянских сцен борьбы и ужасов,> которые с таким типично эллинским наслаждением изобразил Гомер, – <на что указывает это наивное варварство греческого государства, в чем его оправдание перед судом вечной справедливости? Гордо и спокойно выступает перед нами государство; оно ведет за руку прекрасную, цветущую женщину – греческое *общество.* За эту Елену вело оно ту войну – какой седобородый судья дерзнет его осудить?

При той таинственной связи, которую мы предполагаем между государством и искусством, политической страстностью и художественным творчеством, полем битвы и произведением искусства, мы понимаем под государством, как сказано, – лишь железные тиски, которые насильственно создают социальный процесс: в то время как без государства в естественной bellum omnium contra omnes[1] общество в большей своей части и вне области семьи не может пустить корней.

Теперь, когда всюду образовались государства, стремление bellum omnium contra omnes время от времени концентрируется в страшных народных бурях и разряжается редкими, но зато более грозными ударами и молниями. Но в промежутках, под сосредоточенным действием того bellum'a, направленного внутрь, обществу дается время расти, зеленеть и, как только настанет несколько теплых дней, дать распуститься блестящим цветам гения.

Говоря о политическом мире эллинов, я не буду скрывать, в каких именно явлениях действительности я вижу для искусства и общества одинаково опасные вырождения политических начал. Если бы существовали люди, которые самим рождением были бы поставлены как бы вне народных и государственных инстинктов и которые, таким образом, постольку бы считались с государством, поскольку бы оно касалось их личных интересов, то подобные люди необходимо должны были представить себе как последнюю государственную цель – ненарушимое сосуществова-

---

1 Войне всех против всех (*лат.*).

ние больших политических совокупностей, в которых им самим будет предоставлено следовать собственным побуждениям, прежде всех и безо всяких ограничений. С этим представлением в голове они будут содействовать той политике, которая наиболее обеспечивает эти намерения; в то же время немыслимо, чтобы они, действуя против своих намерений, руководились бессознательным инстинктом и приносили бы себя в жертву государственной тенденции, немыслимо, потому что им недостает именно того инстинкта. Все остальные граждане государства находятся в неизвестности относительно того, что имеет в виду природа с ее инстинктом государственности, и поэтому повинуются слепо; только стоящие вне этого инстинкта знают, чего *они* хотят от государства и что государство может им дать. Вот почему совершенно неизбежно, что такие люди приобретают большое влияние в государстве; они могут смотреть на государство как *средство*, в то время как остальные, находящиеся под властью неизвестных намерений государства, сами являются лишь средством государственной цели. Идем далее. Чтобы наилучше использовать государство для своих корыстолюбивых целей, им необходимо, прежде всего, чтобы государство совершенно освободилось от страшно нерасчетливых военных конвульсий; потому они совершенно сознательно домогаются такого положения, в котором война была бы невозможной. Для этого надо прежде всего по возможности ограничить и ослабить политические исключительные стремления и довести благоприятный исход наступательной войны и войны вообще до полной невозможности при помощи больших, *равновесящих* групп со взаимным обеспечением последних; а с другой стороны, они стараются отнять от единоличных носителей власти решение вопроса войны и мира, чтобы иметь возможность апеллировать к эгоизму массы или к ее представителям; для этого им опять-таки необходимо медленно разложить монархические инстинкты народов. К этой цели они подходят при помощи всеобщего распространения либерально-оптимистического мировоззрения, имеющего свои корни в учениях французского просвещения и революции, следовательно, в совершенно не германской, а *чисто романской*, плос-

кой и не метафизической философии. Я не могу не видеть в настоящем национальном движении и в одновременном распространении всеобщего права голоса прежде всего действия страха войны. Я не могу не заметить на фоне этих движений как действительных носителей страха тех интернациональных безродных финансовых отшельников, которые при естественном отсутствии инстинкта государственности научились злоупотреблять политикой и обществом как биржевым орудием, а государством и обществом — как средством обогащения самих себя. Единственным противоядием против этого опасного отклонения государственной тенденции к денежной тенденции является война и опять-таки война: в ее возбуждениях станет, по крайней мере, ясно, что государство не основано на страхе перед демоном войны, как убежище для эгоистичных единиц, но дает этический размах в любви к родине и государям. И если я указываю на это использование революционных мыслей для выгод корыстолюбивой негосударственной денежной аристократии как на опасное свойство политической действительности; если я понимаю огромное распространение либерального оптимизма как результат попавшего в странные руки современного денежного хозяйства и признаю весь вред социальных положений вместе с необходимым упадком искусств, выросшим из того корня или сросшимся с ним, — то пусть простят мне при случае мое прославление *войны*. Страшно звенит серебряный лук этого демона: и хотя он и шествует, ночи подобный, — он все-таки Аполлон, настоящий бог освящения и очищения государства. Но сперва, как говорится в начале «Илиады», он пускает свои стрелы в мулов и собак, после чего он попадает в людей; и всюду пылают костры с телами. Этим высказано, что война для государства — такая же необходимость, как раб для общества; и кто мог бы отделаться от этого сознания, честно спросив себя о причинах недостижимого греческого художественного совершенства?

Тот, кто войну и ее орудие, военное сословие, будет рассматривать в их отношении к вышеописанной сущности государства, — должен прийти к тому убеждению, что в войне и военном сословии мы имеем перед глазами об-

раз или, вернее, прообраз государства. Тут мы видим, как действие той военной тенденции, – непосредственное разложение и разделение хаотической массы на военные касты, из которых поднимается пирамидально, на самом широком подневольном слое, строение «военного общества». Бессознательная цель всего движения подчиняет под свое ярмо каждого частного человека, и в разнородных натурах производит как бы химическое претворение их свойств, чтобы они были приведены в сродство с той целью. В высших кастах чувствуется уже сильнее сущность этого процесса, а именно что имеется в виду рождение *высшего гения,* которого мы призвали за первоначального основателя государства. На многих государствах, например на Ликурговом государственном устройстве Спарты, можно ясно видеть отпечаток основной идеи государства, рождение военного гения. Представим себе теперь первобытное военное государство в живом, бодром состоянии, за его настоящей «работой», и пусть вся техника войны предстанет перед нашими глазами; тогда мы не сможем удержаться от вопроса относительно всосанных нами отовсюду понятий о «достоинстве человека», о «достоинстве труда». А именно: согласуется ли с понятием «достоинство» труд, имеющий своей целью уничтожение «достойных» людей, а также подходит ли это понятие к человеку, которому поручен этот «достойный» труд, или же в этой военной задаче государства взаимно уничтожаются эти взаимно противоречивые понятия? Я бы думал, что воинственный человек является лишь *орудием* для военного гения, а его труд – средством для того же гения; и не как абсолютному человеку не-гению, а как орудию гения, который может желать и его уничтожения как средства военно-художественного творения, – ему может быть присвоена некоторая степень достоинства, а именно достоинство стать орудием гения. Но то, что здесь было показано на единичном примере, имеет значение и в общем: каждый человек, со всей его деятельностью, имеет лишь постольку достоинства, поскольку он сознательно или бессознательно является орудием гения, из чего можно вывести этическое последствие, что «человек в себе», абсолютный человек, не обладает ни достоинством, ни правами,

ни обязанностями: лишь как существо вполне предопределенное, служащее бессознательным целям, человек может оправдать свое существование.

Совершенное государство Платона представляет собой в свете этих рассуждений нечто еще более величественное, чем считают даже самые> горячие из его поклонников, не говоря уже о наших «исторически образованных» современниках, которые позволяют себе с высокомерной усмешкой отвергать столь зрелый плод древней мысли. Истинная цель государства, олимпийское существование и каждый раз возобновляемое порождение гения, по сравнению с которым все остальные представляют собой только подготовительное средство, — эта цель открылась Платону в поэтической интуиции. <Платон смотрел через ужасающе разрушенную герму тогдашней государственной жизни и открыл в ее ядре нечто и до сих пор божественное. Он думал, что можно вынуть этот божественный образ и что ужасная, варварски искаженная оболочка не принадлежит к сущности государства; все усердие и благородство его политической страсти> были направлены навстречу этому желанию. Тот факт, что гений в самом широком смысле не был поставлен Платоном во главе совершенного государства, что только гений мудрости получил у него доступ в высшую иерархию, тогда как гениальным художникам вообще не нашлось места, — факт этот с необходимостью вытекал из суждений Сократа, на которых мы вскоре остановимся подробнее, ибо Платон вопреки самому себе усвоил их и принял как свои собственные. Этот скорее внешний и почти случайный просчет отнюдь не должен расцениваться как главный признак платоновского государства.

Платон, который вывел на свет сокровеннейший смысл государства, определил также и глубочайшую основу того положения, которое занимает в нем *эллинская женщина.* В обоих случаях наличное бытие воспринималось им как сколок открывшихся ему идей, по отношению к которым действительное было лишь туманным отражением и игрой теней. Тот, кто, следуя общему мнению, полагает, что положение эллинской женщины было недостойным и противоречило гуманности, должен обратить этот упрек и против взглядов на этот предмет Платона. Ибо они лишь

логически уточняли то, что существовало в действительности. Здесь мы снова должны повторить наш вопрос: не должны ли были сущность и положение эллинской женщины находиться в *необходимом* отношении к конечным целям эллинской воли?

То сокровеннейшее, что Платон как грек мог сказать об отношении женщины к государству, сводилось к столь возмутительному, на первый взгляд, требованию об отмене семьи в совершенном государстве. Во имя этого требования он отрицает даже брак, чтобы заменить его торжественным, освященным государством———

11. Февраль 1871

11 [1]

Предисловие, обращенное к Рихарду Вагнеру

О Вас я знаю, мой досточтимый друг, о Вас одном, что Вы вместе со мною различаете истинное и ложное понимание «греческой веселости» и видите, как последнее — ложное — утверждается повсюду с безбоязненной уверенностью; о Вас я знаю также, что Вы полагаете невозможным проникнуть в сущность трагедии, исходя из этого ложного понимания. Вот почему адресую я Вам нижеследующие рассуждения о происхождении и цели трагического произведения искусства, рассуждения, в которых я предпринимаю нелегкую попытку перевести в логические понятия наши столь чудесно согласующиеся чувства относительно этой серьезной проблемы. А то, что проблема эта действительно серьезна, должен будет со всей ясностью осознать, к своему удивлению, каждый благосклонный или неблагосклонный читатель, когда увидит, что для объяснения ее нам придется привести в движение Ад и Небеса, и что в результате наша проблема окажется в самом центре мира, в «водовороте бытия». Правда, с точки зрения подавляющего большинства наших современников, столь серьезное отношение к эстетической проблеме кажется ошибочным — так думают и наши сентиментальные эстеты с их отвратительной изнеженностью, и те крепко сколоченные или раздобревшие мещане, для которых искусство — не более чем веселая забава, звон колокольцев на шутовском колпаке, сопровождающий «серьезность жизни» и лишенный необходимости. Как будто никому не известно, что означает такое противопоставление искусства «серьезности жизни». Если слова о греческой веселости раздаются из таких разных кругов, то мы должны довольствоваться уже тем, что его не интерпретируют хотя бы в смысле

«удобного сенсуализма»: как это часто и всегда с мечтательной тоской употреблял Гейне. Но тех, кто восхваляет греческое искусство только за его прозрачность, ясность, определенность и гармоничность, надеясь, что поклонение греческим образцам защитит их от всего ужаса существования,—людей того типа, который Вы, мой досточтимый друг, с такой несравненной четкостью очертили в Вашем достопамятном сочинении «О дирижировании»,— их следует убедить в том, что, если подпочва греческого искусства представляется им плоской, то причина такого представления заключена частью в них самих, а частью в вышеозначенной греческой веселости. Причем лучшим из них я намекнул бы, что дело с ними обстоит так же, как с теми людьми, которые смотрят на воду, пронизанную солнечным светом, и дно озера кажется им таким близким, будто до него можно дотронуться рукой. Нас искусство греков научило понимать, что не бывает истинно прекрасной поверхности, если под нею нет страшной глубины; тот же, кто ищет искусства чистой поверхности, навсегда должен сохранить приверженность современности как истинному раю для таких раскопок, тогда как глядя на нее в чужеродном освещении греческой древности, он рискует принять алмазы за капли воды или, что еще опаснее, по недосмотру и неловкости, растоптать великолепные произведения искусства. Должен признаться, что при виде того, как люди все смелее ворошат греческую почву, у меня возникают большие опасения, и каждого, кто испытывает известную профессиональную склонность к древнему миру, мне хотелось бы взять за руку и предупредить его такими словами: «Знаешь ли ты, юноша, какие опасности угрожают тебе, пустившемуся в дорогу с твоими ограниченными школьными знаниями? Слышал ли ты о том, что погибнуть под рухнувшей колонной—это, по Аристотелю, смерть, лишенная трагизма? И именно такая нетрагическая смерть грозит тебе. Ах, какая прекрасная смерть, если только колонна эта греческая!—воскликнешь ты.— Как можешь ты не понимать даже этого? Так знай же, что наши филологи веками старались поднять и снова установить упавшую и ушедшую под землю статую греческой древности, и до сих пор у них ни разу не хватило на это сил. Каж-

дый раз, едва поднятая, она снова падает назад и давит собою людей. Это бы еще ничего, ибо всякая жизнь должна от чего-нибудь погибнуть. Но кто может нам обещать, что при этом не разобьется в куски и сама статуя? Филологи гибнут от встречи с греками: это можно было бы еще перенести. Но вот древность распадается на куски под руками филологов! Вот что ты должен обдумать, легкомысленный юноша, и если ты не разрушитель святынь, возвращайся назад!»

Так вот, ничего не желаю я большего, чем повстречать когда-нибудь человека, перед которым я не должен был бы держать такую речь, существо, наделенное гневным величием духа, горделивым взглядом, отважной волей, борца, поэта и философа одновременно, шествующего так, как если бы он переступал через гадов и чудовищ. Таков будущий герой трагического познания, с челом, осиянным той самой греческой веселостью, тем нимбом, который возвещает о только предстоящем еще возрождении древности, о *немецком* возрождении эллинского мира.

Ах, мой досточтимый друг, я едва могу выразить, каким образом связаны для меня надежды на это возрождение с нынешней кровавой славой Германии. И я на что-то надеюсь. Надежда дала мне силу в то время, когда земля дрожала под поступью Ареса, беспрестанно, даже в условиях непосредственного воздействия войны, предаваться размышлениям над моей темой, и я вспоминаю, как лежа одинокой ночью в теплушке с ранеными, о которых я должен был заботиться, я срывался мыслью в три бездны трагедии, которые называются «безумие, воля, боль». И откуда черпал я тогда утешительную уверенность, что будущий герой трагического познания и греческой веселости не задохнется уже в миг своего рождения под гнетом совсем иных знаний и увеселений?

Вы знаете, с каким отвращением я отношусь к общепринятому заблуждению, будто народ или даже государство представляют собой «самоцель». Но так же неприемлемо для меня и искать цель человечества в будущем. Ни государство, ни народ, ни человечество не существуют ради самих себя, цель расположена на их вершинах, воплощена в великих «одиночках», в святых и художниках, а зна-

чит, не позади нас и не впереди, но вне времени. Но такая цель выходит далеко за границы человечества. Не для того порой возносит вопреки всему главу свою великий гений, чтобы способствовать всеобщему образованию или распространению аскетического самоотречения, или даже созданию универсального государства. На что указует существование гения, какова эта высочайшая цель бытия,— это мы можем лишь трепетно предчувствовать. Кто дерзнул бы сказать о святом пустыннике, что он ошибочно понял высшее намерение мировой воли? Верит ли кто и вправду, что статую Фидия можно действительно уничтожить, если не подлежит гибели даже идея камня, из которого она изготовлена? И кто усомнится, что сонм греческих героев существовал бы ради одного Гомера? И, чтобы закончить, зададимся глубокомысленным вопросом Геббеля:

«Если бы художник творил картину, и знал бы—она переживет века/ Но одна маленькая черточка, запрятанная глубже других/ Она не будет узнана никем, никем из живущих ныне, никем и в будущем,/ До конца времен. Вы думаете, он ее бы не внес?»

Из всего сказанного ясно следует, что гений рождается не для человечества, хотя он и является его вершиной и последней целью. Не существует более высокой культурной тенденции, чем подготовка и создание гения. В том числе и *государство*, несмотря на свое варварское происхождение и властолюбивые замашки,—только средство для достижения этой цели.

А теперь мои надежды!

Единственная продуктивная *политическая* сила в Германии, определять которую конкретнее нет нужды, одержала ныне громкую победу и будет с этого момента господствовать над немецкой сущностью, проникая до самых мельчайших ее атомов. Значение этого факта чрезвычайно велико, ибо перед лицом одержавшей верх силы погибнет то, что мы ненавидим как главного врага всякой глубокой философии и эстетики, что определяет собой ту болезнь, от которой немецкая сущность страдает преимущественно со времени Великой Французской революции и которая снова и снова отравляет своими ядами даже

наиболее крепкие немецкие натуры, не говоря уже о большой массе, именующей эту болезнь грубо оскверненным в ее устах благородным словом «либерализм». Весь либерализм, исходящий из мечты о достоинстве человека, всего человеческого рода должен будет вместе со своими более крепкими братьями истечь кровью, встретившись с вышеупомянутой силой; и мы готовы отдать в придачу к нему все те мелкие красоты и добродетели, которые он в себе несет, лишь бы эта по сути вредная для культуры доктрина была устранена с пути гения. И чему же еще должна служить эта тупая сила, веками рождающаяся из насилия, завоеваний и кровавых бань, как не приуготовлению путей для гения?

Но каких путей!

Быть может, наш будущий герой трагического познания и греческой веселости – это анахорет; и наиболее глубокие натуры из немцев должны будут отправиться вслед за ним в пустыню, в блаженные времена, когда мир, прочувствованный в нестерпимом страдании, услышит песнь аполлинического лебедя!

Мой благородный друг, верно ли, что до сих пор я размышлял и в Вашем духе? Сам я почти готов так думать: и каждый взгляд, который я обращаю к Вашему «Бетховену», ловит слова: «немец отважен: пусть даже и в мирное время. Да отринет он от себя стремление казаться тем, что ему чуждо. Природа отказала ему в изяществе; зато он искренен и возвышен».

Эта отвага, вкупе с другими отмеченными Вами качествами, является еще одним залогом моих надежд. Если верно то, что может быть названо моим символом веры, что всякое глубокое знание ужасно, то кто же иной, как не немец сможет пробиться к этому трагическому знанию, которого я требую как новой образовательной цели от благородного юношества во имя пришествия гения? Кто другой, как не немецкий юноша обладает таким героическим бесстрашием перед лицом чудовищного, чтобы отвергнуть все изнеженные и удобные доктрины либерального оптимизма и решиться испытать всю тотальность и полноту жизни? И не может при этом не быть, что он, трагический человек, готовя себя к восприятию серьезного и страш-

ного, не возжелает для себя греческой веселости, своей Елены, и не воскликнет вместе с Фаустом: «Неужто я ее одну,/ Божественную, молодую,/ Как я ее себе рисую,/ Всей страстью к жизни не верну?».

Фридрих Ницше

Лугано, 22 февраля 1871 г.,
в день рождения Шопенгауэра.

12. Февраль 1871

12 [1]

То, что мы установили здесь применительно к отношению языка к музыке, верно и для отношения *мима к музыке.* Также и мим, заостряющий символику человеческих жестов, представляет собой, по сравнению с музыкой, лишь подобие, способное отобразить только ритмическую внешнюю сторону, но не сокровеннейшую тайну музыки, да и ту слишком поверхностно, т.е. в материале страстных движений человеческого тела. Но если мы включим в категорию телесных символов и язык, то тем самым, в соответствии с определенным нами каноном, мы приблизим к музыке даже *драму,* что ясно высвечивает смысл высказывания Шопенгауэра (Парерга, т. 2, с. 465): «Нередко случается, что к чистому языку звуков, хотя он самодостаточен и не нуждается в помощи слов, прибавляют еще и наглядно представленное действие, чтобы наш созерцающий и рефлектирующий интеллект не оставался праздным и также получил легкое и аналогичное занятие, вследствие чего наше внимание к музыке только возрастает, а именно от того, что под всеобщее содержание, выраженное музыкальными звуками на безо́бразном языке сердца, подводится наглядный образ, своего рода схема или пример, поясняющий общее понятие: это усиливает впечатление от музыки». Если отвлечься от рационалистических мотивировок, согласно которым наш интеллект не должен оставаться во время слушания музыки совершенно незанятым, а внимание возрастает от наглядности действия, то Шопенгауэр совершенно прав, называя драму в ее отношении к музыке схемой, примером, иллюстрирующим общее понятие. А когда он добавляет: «да, нечто подобное возвышает впечатление от музыки», то правильность этого высказывания подтверждается огромной распространенностью и древностью вокальной музыки,

соединяющей тон с образами и понятиями. У всех народов музыка зарождается в союзе с лирикой, и задолго до того, как возникают предпосылки для абсолютной музыки, она проходит в этом соединении через необходимые ступени развития. Если мы, как и следует делать, станем рассматривать эту первоначальную лирику как подражание художественному образцу природы, то первым образцом такого единства музыки и лирики мы должны будем признать предопределенную природой двойственность в существе языка. И, выяснив отношение музыки и образа, мы обратимся затем к более углубленному рассмотрению этого вопроса.

Для языков во всем их многообразии общепризнан тот факт, что слово и вещь не покрывают друг друга до конца и необходимо, и что слово есть символ. Но что оно символизирует? Конечно же, только представления, будь то представления сознательные или, как это бывает в большинстве случаев, бессознательные: ибо как может слово-символ соответствовать той сокровенной сущности, отражением которой являемся мы сами вместе с миром? Только в виде представлений знакома нам эта сердцевина, только в образном ее выражении. Кроме представления не существует никакого прямого моста, который бы нас к ней привел. Так и вся жизнь инстинктов, игра чувств, ощущений, аффектов, волевых актов известна нам – я должен подчеркнуть здесь вопреки Шопенгауэру – при ближайшем самоанализе исключительно в виде представлений, отнюдь не по их сущности. Мы можем с уверенностью сказать, что даже «воля» Шопенгауэра есть не что иное, как наиболее общая форма явления, до конца для нас непостижимого. Итак, если уж мы должны примириться с необходимостью всегда пребывать в мире представлений, то мы, по крайней мере, должны быть способны различать в этой области представлений два главных их вида. Одни открываются нам как приятные и неприятные ощущения и сопровождают все другие наши представления наподобие основного тона. Эта наиболее общая форма явления, из которой и под условием которой мы только и понимаем всякое становление и всякое воление, чему пожелали дать имя «воля», и обладает собственной символической сферой

также и в языке: эта символическая сфера имеет для языка такое же фундаментальное значение, как общая форма явления для всех остальных представлений. Все степени удовольствия и неудовольствия — выражения *единой* и для нас непостижимой первоосновы — получают символизацию в *тоне говорящего*, в то время как все остальные представления обозначаются символами из области *жестов говорящего*. Поскольку первооснова для всех людей едина, то и тон выступает как подоснова, общая для всех языков и понятная независимо от их различия. На ней развивается далее произвольная и не вполне адекватная своему фундаменту символика жестов: с нею и возникает разнообразие языков, все множество которых мы вправе рассматривать как своего рода строфический текст, положенный на прамелодию языка удовольствия и неудовольствия. Согласные и гласные соответствуют без учета необходимого основного тона положению речевых органов, короче говоря, жестам. Каждый раз, прежде чем из человеческих уст выскочит слово, должен родиться его корень и опора для символики жестов, *тоновая предоснова*, отзвук ощущений удовольствия и неудовольствия. Подобно тому, как вся наша телесная природа относится к самой первоначальной форме явления, к воле, так относится и вокально-консонантное слово к основе тона.

Первичная форма явления, воля с ее шкалой приятных и неприятных ощущений, получает по мере развития музыки все более адекватное символическое выражение. Параллельно этому историческому процессу идет и развитие лирики, стремящейся все полнее описать музыку в образах. Таков двойной феномен, как было уже показано, изначально представленный в самом языке.

Тот, кто следовал этим трудным размышлениям с сочувствием, вниманием и некоторой долей фантазии — а также и с готовностью благосклонно дополнить наши мысли там, где они были выражены слишком кратко или слишком категорично, — получит вместе с нами возможность серьезнее взглянуть и найти более глубокие, чем это обыкновенно делается, ответы на некоторые волнующие спорные вопросы сегодняшней эстетики, а еще более — современного искусства и современного художника. Задумаемся

после всего сказанного над тем, какова эта задача – превратить музыку в поэзию, т.е. попытаться проиллюстрировать поэтическое произведение музыкой, чтобы помочь этим музыке выразить себя на языке понятий: какой перевернутый мир! Как если бы сын собрался породить своего отца! Музыка может рождать из себя образы, которые навсегда останутся только схемами, своего рода иллюстрациями к ее подлинному всеобщему содержанию. Но как может образ, представление произвести из себя музыку! Не говоря уже о том, чтобы на это было способно понятие или, как принято говорить, «поэтическая идея». Насколько несомненно, что из таинственного замка музыканта может быть перекинут мост к вольным просторам образов, настолько же немыслимо двигаться в обратном направлении, хотя и встречаются люди, воображающие, что они этот путь прошли. Пусть мы заселим воздушное пространство фантазиями Рафаэля, заставим, подобно ему, увидеть, как святая Цецилия восторженно слушает гармонии ангельского хора – ни одного звука не пробьется к нам из этого, казалось бы, погруженного в музыку мира. Если мы представим себе, что свершилось чудо, и эта гармония действительно коснулась нашего слуха, то куда исчезнут для нас в тот же миг Цецилия, и Павел, и Магдалина, а вместе с ними весь поющий хор ангелов! Мы тотчас же перестали бы быть Рафаэлем! И подобно тому, как на этой картине изображены лежащие на земле разбитые инструменты, так разбилась бы побежденная высшим принципом и наша живописная иллюзия. Но могло ли и как могло свершиться чудо? Каким образом аполлинический мир глаза, весь погруженный в созерцание, мог бы произвести тон, то, что символизирует саму сферу, которая исключена и преодолена именно аполлинической погруженностью в видимость! Удовольствие от видимости не может вызвать в себе удовольствия от невидимости. Блаженство созерцания является блаженством только потому, что ничто не напоминает нам о той сфере, где индивидуация разрушается и не имеет силы. Если мы сколько-нибудь верно охарактеризовали противоположность аполлинического и дионисийского, то теперь мы должны признать легковесной и ошибочной мысль о том,

будто бы образ, понятие, видимость обладают силой создавать из себя тон. Нет никаких оснований пытаться опровергнуть нас примером музыканта, который сочиняет, используя текст готовых лирических стихотворений. После всего сказанного мы должны будем ответить, что отношение лирического стихотворения к музыкальному сочинению на его текст, во всяком случае, не таково, как отношение отца к своему ребенку. А какое же оно?

Тут нам могут возразить, ссылаясь на излюбленное эстетическое воззрение, в том смысле, что «не стихотворение, а вызванное стихотворением *чувство* есть то, что рождает из себя музыкальную композицию». Я с этим не согласен: чувство, более слабое или более сильное волнение, вызываемое первичными ощущениями удовольствия и неудовольствия, – вообще-то нечто нехудожественное в сфере художественного творчества, и только полное его исключение позволяет художнику до конца погрузиться в незаинтересованное созерцание. Здесь мне можно было бы возразить, что я ведь сам только что сказал, что воля достигает в музыке все более адекватное символическое выражение. Мой ответ, сведенный к эстетическому тезису, таков: *«воля» есть предмет музыки, но не ее источник*, т.е. волю в ее максимальной всеобщности следует понимать как первоначальную форму явления, как становление. То, что мы называем *чувствами*, уже проникнуто относительно этой воли сознательными и бессознательными представлениями, насыщено ими и потому не является больше непосредственным предметом музыки: тем более не в силах ее из себя порождать. Возьмем, к примеру, чувства любви, страха и надежды: музыка ничего не может с ними сделать, настолько каждое из этих чувств наполнено представлениями. Зато эти чувства могут служить символизации музыки, так, как делает это лирический поэт, который приближается к недоступной понятиям и образам области воли, – к подлинному содержанию и предмету музыки, – осуществляя его метафорический перевод на язык чувства. На лирика похожи и все те слушатели музыки, которые ощущают силу ее аффективного воздействия. Удаленная и отрешенная власть музыки обращена у них к промежуточному царству, которое дает им пред-

чувствие, символическое понимание подлинной музыки в промежуточном царстве аффектов. О них можно было бы сказать, что они соприкасаются с волей, единственным предметом музыки, так, как, по теории Шопенгауэра, аналогичные утренние грезы смешиваются со сновидениями. Но всем тем, кто соприкасается с музыкой только при помощи своих аффектов, следует знать, что они всегда останутся только в преддверии и не найдут доступ в святая святых музыки: ибо аффект, как было сказано, не способен показать сущность музыки, он может только ее символизировать.

Что же касается происхождения музыки, то, как я уже пояснял, истоки ее коренятся не в воле, а скорее в лоне той силы, которая, принимая форму воли, порождает мир видений. *Истоки музыки лежат по ту сторону всякой индивидуации*, положение, которое после наших разъяснений по поводу дионисийского не нуждается в доказательстве. Здесь я позволю себе снова дать свод важнейших заключений, к которым приводит нас противоположность дионисийского и аполлинического.

«Воля», как первичная форма явления, есть предмет музыки. В таком смысле она может быть названа подражанием природе, но наиболее всеобщей форме природы.

«Воля» сама по себе и чувства — как пронизанные представлениями манифестации воли — абсолютно неспособны порождать из себя музыку. Как и, с другой стороны, музыка не в силах изображать чувства, иметь их своим предметом, ибо единственный ее предмет — это воля.

Тот, кто под воздействием музыки испытывает чувства, обретает в них как бы символическое промежуточное царство, которое сообщает ему предчувствие музыки, но отлучает его от сокровеннейших ее святынь.

Лирик толкует для себя музыку посредством символического мира аффектов, в то время как сам он наслаждается покоем аполлинического созерцания и от этих аффектов отрешен.

Когда, следовательно, музыкант сочиняет лирическую песнь, то в качестве музыканта он не вдохновляется ни образами, ни языком чувства, присущими тексту. Музыкальное возбуждение, идущее из совсем иных сфер, само

выбирает себе этот песенный текст как метафорическое выражение самого себя. О необходимом отношении между песней и музыкой и речи быть не может. Оба соотнесенные здесь мира, мир тонов и мир образов, слишком далеки друг от друга, чтобы вступить в более глубокую связь. Песня — именно символ и относится к музыке как египетский иероглиф, обозначающий мужество, — к бесстрашному воину. В моменты высших музыкальных откровений мы невольно чувствуем *грубость* каждого образа и каждого соотнесенного по аналогии аффекта. Так, напр., последние квартеты Бетховена полностью отрицают всякую наглядность, вообще весь мир эмпирической реальности. Перед лицом высшего божества, когда он действительно открывается, символ теряет свое значение: он выглядит оскорбительно поверхностным.

Не сочтите слишком большой дерзостью, если мы привлечем здесь к рассмотрению, с нашей точки зрения неподражаемую и неизъяснимую в своем очаровании, *последнюю часть Девятой симфонии* Бетховена, чтобы не таясь высказать о ней наше мнение. Чувство, что стихотворение Шиллера «К радости» явно не согласуется с дифирамбическим ликованием этой возвещающей о спасении мира музыки, и стихи, будто бледный свет луны, затопляются здесь морем огня — кто мог бы оспорить это мое столь отчетливое чувство? Кто мог бы оспорить и то, что чувство разлада, которое мы испытываем, слушая эту музыку, не возмущает нас лишь постольку, поскольку музыка полностью заглушает в нас образы и слова, и мы *вообще ничего не слышим из шиллеровского стихотворения*? Весь этот благородный пафос, возвышенность шиллеровских стихов звучит на фоне этой наивно-безыскусной народной мелодии радости фальшиво и нервно, даже грубо и оскорбительно; только потому, что мы их не слышим, что они теряются в нарастающем звучании хора и все более мощных раскатах оркестра, спасает нас от этого чувства разлада. Что же сказать по поводу того глубокого эстетического суеверия, будто бы в этой четвертой части Девятой симфонии Бетховен торжественно отрекся от абсолютной музыки, проложив путь новому искусству, в котором музыка будет способна создавать образы и понятия, чтобы сделаться до-

ступной «сознательному духу»? И что говорит нам сам Бетховен, предпосылая этой песне хора речитатив: «Ах, друзья, не надо этих звуков, запоем приятнее и радостнее!» Приятнее и радостнее! Для этого ему нужен был убедительный тон человеческого голоса, невинная манера народной песни. Не к слову, но к «более приятному» звуку, не к понятию, но к задушевно-радостному тону обратился великий мастер, стремясь приспособить его к исполненному душевной силы звучанию оркестра. И как тут можно было не понять его намерения! Ведь к этой части так подходит именно то, что *Рихард Вагнер* говорил относительно Missa solemnis, которую он называет «чисто симфоническим творением истинно Бетховенского духа». «Бетховен», с. 47: «Голоса певцов используются здесь исключительно в качестве человеческих инструментов, в том качестве, которое совершенно правильно только и признавал за ними Шопенгауэр: исполняемый текст воспринимается нами как раз в этих больших церковных композициях, не с точки зрения логического значения слов, но, подчиняясь произведению музыкального искусства, служит лишь материалом для голосового пения и потому только не мешает нашим музыкальным ощущениям, что не вызывает у нас никаких рассудочных представлений, но в соответствии со своим церковным характером лишь навевает нам впечатления хорошо знакомых символических формул веры». Я, кстати, не сомневаюсь, что, если бы Бетховен осуществил замысел десятой симфонии — имеются ее наброски, то он создал бы именно *десятую* симфонию.

Обратимся теперь, после этих подготовительных замечаний, к рассмотрению *оперы*, чтобы затем от нее перейти к ее антиподу, греческой трагедии. То, что мы видели в последней части Девятой, т.е. на последней вершине современного музыкального развития, а именно, что содержание слов остается неслышным, растворяясь в океане звуков, не является чем-то единичным и исключительным, а представляет собой всеобщую и вечно актуальную норму в вокальной музыке всех времен, единственно отвечающей происхождению лирической песни. Дионисийски воодушевленный человек не имел перед собой *слушателя*, как не имела его и оргиастическая народная масса —

никого, кому они должны были что-либо сообщить. В этом заключается отличие от эпического рассказчика и вообще от аполлинического художника. Отсутствие отношения к слушателю заложено в самой сущности дионисийского искусства: вдохновенного служителя Диониса понимают только свои. Если же мы примыслим к этим локальным вспышкам дионисического возбуждения слушателя, то судьба его была бы такой же, как у Пентея, тайно подслушивавшего и обнаруженного: он был растерзан менадами. Лирический поэт поет, «как поет птица», в одиночестве, по внутреннему побуждению, и он должен умолкнуть, когда перед ним появляется слушатель с его требованиями. Вот почему было бы совершенно неестественно требовать от лирического поэта, чтобы слова его песни были понятными, неестественно, ибо это — требование слушателя, который, поскольку речь идет о лирическом излиянии, вообще не имеет никаких прав. Спросим себя со всей откровенностью, держа в руках творения великих античных лириков, могли ли они думать о том, насколько их мысли и образы внятны окружающей их народной толпе. Ответ на этот немаловажный вопрос даст нам взгляд, брошенный на Пиндара и эсхиловский хор. Неужели эти темные лабиринты смелой мысли, этот оракульский тон, в суть которого мы при всем внимании не могли бы проникнуть *без* помощи музыки и искусства танца, — неужели весь этот таинственно-чудесный мир мог казаться греческой толпе прозрачным, как стекло, был рассчитан на образно-понятийную интерпретацию музыки? И неужели поэзия великого Пиндара с его мистериями мысли предназначалась для того, чтобы прояснить и без того проникновенно ясную музыку? Не приводят ли эти примеры к пониманию того, что есть собственно лирик, что он есть именно человек-художник, который, символизируя музыку в образах и аффектах, толкует ее *для себя*, но ровным счетом ничего не имеет сообщить слушателю: и, полностью отрешенный от мира, вообще забывает о тех, кто жадно ловит звук его песни. И точно так же, как лирик слагает свои гимны, поет свои безыскусные песни народ, для себя самого, в силу внутренней потребности, не заботясь о том, понятен ли смысл его песни тому, кто не поет вместе со всеми. Вспом-

ним наш собственный опыт в отношении профессиональной музыки: что поняли бы мы из текстов, слушая мессу Палестрины, кантату Баха, ораторию Генделя, если бы мы не пели вместе с ними? Только для того, кто *участвует* в пении, существует лирика, существует народная музыка: слушатель относится к ней как к абсолютной музыке.

Но вот возникает *опера*, как явствует из неопровержимых свидетельств, появляется она именно в ответ на *требования слушателя*, его потребность *понимать слова*.

Как же это? Слушатель предъявляет *требования*? Слова должны быть понятными?

13. Весна–осень 1871

13 [1]

К концовке Введения:

Кого Гений не покинет,
Того вознесет он на огненных крыльях
Над вязкой тропой;
И легкой походкой, как по цветам,
Пройдет он по топям Девкалиона,
Насмерть поразив Пифона, великий и легконогий
Пифийский Аполлон.

13 [2]

Чему должны мы прежде всего научиться у греков? Чтобы наша философия не привела нас к бездеятельному покою, чтобы наша музыка не превратила нас в существ, предающихся оргии? От буддизма должна нас спасти трагедия, от музыкальной вакханалии – тот же трагический миф.

Народ эпохи персидских войн нуждается в трагедии.

Показать это на примере Тристана, акт третий: усталая немощь, дрожащая рука умирающего, жизнь, уходящая с последним вздохом. Тоска по загробной родине; метафизическая пастораль. «Томление – смерть», душевная судорога, предвещающая побег, прорезание крыл.

Миф выдвигает теперь, чтобы нас умиротворить, посредствующий образ и слово. Герои мифа подобны Атласу, на спине они несут мир. Снимают с нас ношу.

Здесь мы понимаем, почему музыка требует образов: она томится по целителю Аполлону. Таково отношение драмы к музыке.

Мы пережили этот процесс в его полнейшей чистоте. Только теперь понимаем мы трагедию во всем ее значении для напоенного музыкой, беременного музыкой воздуха Греции. Трагедия родилась из него, чтобы прине-

сти исцеление. Теперь мы понимаем, почему греки, воспитанные в атмосфере непрекращающейся музыки, окружали себя великолепнейшими статуями.

Мы, наделенные высшим музыкальным даром, видим в ней единственную надежду на возрождение искусства вообще. Музыка вернула нам миф: дух науки потерпел тем самым поражение. Во всех искусствах мы критики: здесь, в музыке, мы все еще полнокровные, живые люди. Здесь – все надежды.

На примере греков мы можем научиться тому, что узнали и сами на своем опыте. Они толкуют наш опыт. Асклепий наносит визит Софоклу. Так должны мы понимать возрождение трагедии у Вагнера. Из сократических людей мы снова должны стать трагическими – и для нас, немцев, это есть возвращение всего. Наши персидские войны только начались.

Только в музыке мы еще не стали людьми, которых определяет наука и история: мы еще живем в творениях Палестрины, и это доказательство того, что мы действительно *живые*.

Вот почему величайший праздник немецкого искусства в Байрейте – событие, единственное в своем роде. Трагический человек празднует тут свое посвящение в знак того, что начинается новая культура. Стремление назад к здоровью.

Отношение трагического человека к знанию: он стремится к глубинам глубин и не удовлетворяется никакой иллюзией знания, а также широтой знаний – ибо он владеет истинным средством, помогающим выносить существование. Правда без компромиссов.

13 [3]

Удивительный рассказ о Будде, который на празднике начала весны, означающем в то же время и празднование победы основателя учения над учениями ложными – – –. Здесь он предается драматическим представлениям. Жрец в состоянии оргиастического опьянения и раскованности; сам Будда о спасении им бесчисленного количества людей, восьмидневные светские развлечения.

«Колесо, водяная мозоль, полая излучина».

13 [4]

4. Дюрер, Рыцарь Смерть.
1. «В Рим или в Индию».
3. Возрождение мифа.
2. Тристан.
5. Живые в музыке.
6. Байрейт.

13 [5]

Что означает трагедия для нас?

У *греков* должны искать мы помощи в понимании *вагнеровского произведения искусства.*
Рождение трагедии.
Значение трагедии.
Современная путаница.

13 [6]
19.
1. В Рим или в Индию.
2. Тристан.
3. Возрождение мифа.

20. 1. Живые.
2. Дюрер. Рыцарь Смерть.
3. Байрейт.

13 [7]

Палестрина и художники Возрождения.
Смятение, вызванное Вагнером.
Начинается новая культура: сначала нужно иметь средства, чтобы уметь жить в ее условиях.

14. Весна 1871–начало 1872

14 [1]

Ход.

Влияние музыки на мир образов.
Сила творить мифы.
Хор ставит на котурны всю трагедию.
Говорящий актер требует объяснения: совершенно другое воздействие, чем в нашей мелодраме.
Он выступает как *аполлинический рапсод*.
Сталкиваются два художественных стиля.
Это религиозная манифестация бога. Его не следует путать с его охваченными вдохновением служителями.

14 [2]

Deux ex machina[1] переводит *метафизическое* решение в *земное*. Это конец трагедии.

Главные влечения, выводимые из происхождения драмы:
1. Построение драмы: *εἴσοδος*[2] хора, *ἐπεισόδιον*[3] бога.
2. Единство, тетралогия.
3. Герой как рапсод.
4. Хор как оркестр.

14 [3]

Из многообразия этих открытий, на которые в подтверждение их вечной истинности наложил в «Бетховене» печать своего духа Рихард Вагнер, я подчеркиваю одно место, чрезвычайно важное для объяснения происхожде-

---

1 Бог из машины (*лат.*).
2 Вход, приход (*греч.*).
3 Эписодий, добавление (*греч.*).

ния трагедии. Музыка, говорит Шопенгауэр, тотчас же выявляет высшее значение каждой картины, даже каждой сцены действительной жизни и мира. Правда, тем в большей мере, чем больше ее мелодия аналогична внутреннему духу данного явления. Если мы помыслим теперь высочайшую степень музыкального совершенства, то в нем мы получим средство, благодаря которому всякая картина мира, говоря коротко, *преображается в миф* и становится выражением вечной и общезначимой истины. Мы видим, как до настоящего времени эта великая способность музыки дважды во всемирной истории возвышалась до *мифотворчества.* В одном из этих случаев нам самим выпало счастье пережить этот поразительный процесс, что дает возможность представить себе по аналогии и то, что было впервые. Кто же удержится, если он хотя бы однажды испытал что-то из этого поистине религиозного воздействия мифотворческой музыки, — — —

14 [4]

20 страниц о дионисийском и аполлиническом.
12 страниц описание трагедии.
6 Смерть трагедии. 2 страницы — переход.
28 Вагнер.

14 [5]

24 О дионисийском и аполлиническом.
7 Теперь мы приближаемся — к лабиринту.
12
2 страницы — переход к смерти.
27 страниц — смерть трагедии.
72

14 [6]

	8
Введение:	21
Основная часть:	21
Основная часть:	21
Заключение: Вагнер	20
	97

14 [7]

I.	S. 1–21	Дионисийское и аполлиническое. Наивное. Лирик.
	22–43	Хор, герой и миф.
	44–70	Еврипид и Сократ.

14 [8]

Два влечения: трагическое } эпоха
научное } трагедии.

Теперь положение иное: влечение к науке
почти исчерпано,
возникло трагическое.

Возможно их соединение. «Миф» родился.

14 [9]

Со смертью трагедии приходит в упадок музыка.

Она впадает в подражание видимым вещам.

В трагедии музыка достигла своих вершин.

У Еврипида место дионисийского возбуждения занимает возбуждение само по себе. Вместо аполлинического покоя—холодная мысль. Еврипид берет под контроль всю область музыки и изымает все действенное, т.е. порождает *эклектизм стиля*. Он отказывается от неисчерпаемого *мифа* и подменяет его новеллой. Упадок музыки, мифа и трагедии. Серьезное мировоззрение вынуждено спасаться бегством в подземный мир.

Мы видим поразительное развитие наук: миф исчез. Поэзия приобретает ученый характер.

Возрождение серьезного мировоззрения; до сих пор мы находимся под влиянием Ренессанса. Наша музыка, наша философия пророчествуют о новом царстве. Мы открываем, что немецкий гений нуждается в свободе также и от оптимистического ренессансного мира.

Открытие греческой древности в обратном порядке.

14 [10]

О будущности
Наших
образовательных учреждений.

Заметки. Осень 1871.

14 [11]

Образование

Необходимо *сокращение*, в противоположность тенденции к расширению.

Это стремление *к расширению* имеет в основе

1) национально-экономический оптимизм — максимум знания — максимум производства — максимум счастья;
2) страх перед религиозным угнетением
3) веру в массу, неверие в гения.

Противостоит этой тенденции, говоря за *сокращение:*

1) разделение труда, также и в науке;
2) различные церкви;
3) страх перед социализмом как следствием оптимизма.

Мы придерживаемся точки зрения о необходимости *сокращения* и концентрации, т.е. *укрепления* (против 2) и сужения (против 1).

Здесь говорит свое слово **природа.**

Там *стремления*, а тут — *истины.*

Все наши *образовательные учреждения*, возникшие в силу указанных стремлений, следует оценивать, исходя из этой первичной *истины.*

Но значение *истины* в различные времена весьма относительно: принципы, лежащие в основе отмеченных тенденций, также претендуют на истинность и этим затемняют *истину.*

Впрочем, оба стремления как *принципы воспитания* могут иметь успех в том смысле, что они снижают *уровень* духовной аристократии и уменьшают ее влияние.

Ибо и подлинная аристократия духа должна получить соответствующее *воспитание и значение.* Истинный

принцип воспитания заключается лишь в том, чтобы поставить широкие массы в правильное отношение к *духовной аристократии.* Такова истинная задача *образования* (согласно трем Гесиодовым возможностям); *Организация государства гениев – вот истинная платоновская республика.*

14 [12]

Я имею в виду *этическое и интеллектуальное образование.* Проявления этического образования очень различны в зависимости от интеллектуального фона.

Образование на службе у государства.

Образование на службе у общества.

Образование на службе у наживы.

Образование на службе у науки.

Образование на службе у церкви.

Из этих противоестественных служений вытекают *два измерения*: расширение и сужение. Общим для них является *неверие в гения*; этим они выдают свою *неестественность*, и также великий оптимизм.

14 [13]

1. Завершить творчество гения с помощью образования; выравнивание дорог.

2. Обеспечить возможность его воздействия через воспитание истинного почтения к нему.

3. Выявить его.

С точки зрения не-гения:

1. Научиться послушанию и смирению. (Гесиод.)

2. Правильное понятие об узости любой профессии.

3. Собирать материал для гения.

14 [14]

«Организация интеллектуальной касты» – вот вечная задача образования, независимая от данного состояния церкви и государства.

14 [15]

Классическое образование.

Высший уровень образования есть нечто совершенно *бесполезное*: привилегия гения. Из такого образования невозможно сделать *профессию*, нужную *для жизни*. Таково представление Сократа о мудреце, который не берет денег.

Ученый на месте образованного учитель-профессионал на месте образцового мудреца.	признаки *средневековья*.

Наши школы устроены согласно этому средневековому принципу. Следствием стало образование особого учительского *сословия*.

Ученым может стать почти каждый, образованным — только немногие. *Всеобщее распространение учености* — старинная цель образования. Довести до учености максимально больше людей — издавна высшая задача воспитания. Жизнь, превращенная в рабыню *науки*.

Отсюда возникла *латинская школа, вненациональное образовательное учреждение* для ученых.

Претензия на *классическое образование* есть нечто абсолютно современное, извращение гимназической тенденции.

Между тем очевидно, что нет необходимости переходить от латыни к науке, как и то, что ученый и образованный — не одно и то же.

А теперь смелый ход: старая гимназия переоценивается как *формальная школа*.

Великая *общественная ложь*. Древние поистине и в еще большей степени наши подлинные образцы и учителя: но не для ребенка.

Наши гимназические учителя (*лучшие* из них) вовсе не подготовлены к таким претензиям. Они, как и прежде, воспитывают ученых, а, по существу, всего лишь филологов.

Если быть честным, то гимназию следовало бы преобразовать в историко-филологическую специальную школу, состоящую на службе науки.

14 [16]

Чем лучше человек образован, тем более он одинок: т.е. он общается с великими людьми всех времен, и это высшее общество воспитывает в нем осторожность. Он не «courant»[1].

14 [17]

Не следует слишком рано разрушать наивное отношение к природе.

Рано обучаться искусствам.

14 [18]

Экзамены с их требованиями, предъявляемыми к массовому интеллекту, – средство *этической* обработки массы с целью подготовки человека к будущему служению государству. Тот, кто привыкает к покорности, уже отмечен.

14 [19]

Чуть-чуть мозгов – гимназическая подготовка.

14 [20]

Реальное училище.

Название – протест против т.н. формализма современной гимназии.

По существу же они есть смесь всего, чем пытаются заполнить огромный пробел, оставляемый гимназическим образованием. При колоссальном объеме задач, который они хотят охватить, они вынуждены ориентироваться все же на некое общее образование и обречены тем самым практически опять-таки на *формализм.*

Вовсе не реальные училища, а большое число профессиональных училищ должны заполнить этот пробел: причем как таких, в которых обучают профессии, так и тех, где взращивают ученых. Данное явление оказывается поэтому действительно необходимым и служит знаком *признания* прежней гимназии.

---

1 В общем течении (*фр.*).

Расплывчатость этой формы показывает, однако, как молода еще мысль. В большинстве случаев мы имеем дело с бледным отражением гимназии.

Особенно явно это обнаруживается при сходстве требований при подготовке к военному училищу или к университету.

Университет и гимназия стоят на одной почве; университет и реальное училище — нет. Потому последнее, если быть последовательным, должно отрицать всевластие университета.

Политехникум относится к университету так же, как реальное училище к гимназии.

Молодое учебное заведение, еще незрелое. Нужны бесчисленные формы политехникумов, т.е. научных профессиональных училищ. Теперь акцент повсюду слишком сильно делается на *формальное* образование: вследствие стремления к излишней всеобщности.

Возражения против формального образования в гимназиях оправданны; реальное училище оспаривает всевластие гимназии как образовательного учреждения.

Найдут ли реальные знания таких хороших учителей?

Реальное училище не желает быть *профессиональным*: и все же имеет в виду подготовку к конкретной профессии. Все может однажды сделаться *полезным*: важная мысль!

14 [21]

Народная школа.

Абстрактный учитель.

Разделенность общества.

Использование церкви.

14 [22]

Реорганизация прессы.

Только самая возвышенная точка зрения позволяет это вынести и освобождает от гнета настоящего момента. Sub speciae aeterni[1], ———

---

1 Под формой вечности, с точки зрения вечности (*лат.*)

14 [23]

Учитель

Абсолютный учитель. Учительское сословие.
Влияние государства.
Экзамен – ради государства. Знак преданности.
Эмансипация учителя от государства.
Образованная народная масса – печальное понятие.
Привилегии экзаменующихся в армии.
С помощью экзаменов и старшинства государство держит в узде честолюбцев.

14 [24]

Университет

В качестве государственного заведения выродился.
Академия.
Институт по обеспечению питанием.
Как высшая оппозиционная сила по отношению к государству абсолютно растрачен и уничтожен.

14 [25]

Результаты

Наши школы ориентируются на еще большее *разделение труда. Единое образование* все реже становится целью: не существует ни одной школы, которая ставила бы себе сходную задачу. Никто не знает, каким должен быть учебный материал для такого образования.

Отсюда власть связующего массового человека, *журналиста*, должна на некоторое время возрасти еще больше; журналисты соединяют вместе самые различные сферы, в этом их сущность и их задача.

Тем сильнее возвысится когда-нибудь *цельный человек*, не посредник для всех кругов общества, но *вождь* движения. Для таких вождей ныне не существует организации. Можно помыслить школу благороднейших мужей, совершенно бесполезную, без претензий, ареопаг духовного суда, – но эти образованные люди не должны быть молоды. Их жизнь должна служить образцом: как истинно воспитывающая власть.

Этот высший тип образования я считаю сегодня возможным только в форме возрождения *эллинства.* Борьба с цивилизацией.

Перед этим форумом следует принять решение, насколько вообще следует ограничить развитие науки:

Во всяком случае *страдание, неотъемлемое от знания,* весьма ослабляется разделением труда.

С обоих концов необходимо вводить новые учреждения. Для воспитания детей нужно устранить абстрактное учительство, для высшего воспитания необходима возможность совместного существования. Путь развития пройдет посредине. Сословие народных учителей – один вред. *Обучение детей* есть долг *родителей и общины:* главная задача – сохранение традиции. С вершины открывается великолепная даль. То и другое прекрасно соотносится.

Эта духовная аристократия должна добиться для себя также свободы и от государства, которое ныне держит науку в узде.

14 [26]

Основы нового образования

Опираться не на историю, а на вживание.

«Божественные односторонности».

14 [27]

§ 2. *Подготовка человека-философа.*

Платон считает, что учителя мудрости первоначально робели и скрывались под другими именами.

Поэт как философ. Древнейшая мудрость изречений. Гесиод, Феогнид, Фокилид.

Жрец как философ; генеалогия, различные носители мудрости мира. Дельфы как образец. Мудрость мистерий.

Когда говорят, первым философом был тот-то и тот-то, это всегда произвольный выбор. Фалеса называют потому, что он выдвинул единый принцип. Но это позднейшая точка зрения – выбирать того, кто строит систему (влияние платоновско-аристотелевской сферы). Систематизации предшествует множество частных прозрений.

Проблема становления прошла долгую историю в обличье мифа, налицо была уже и воля к систематизации. Предварительную стадию мы усматриваем в образе сакрального поэта-жреца.

Философствовала, собственно говоря, вся Греция; бесчисленные изречения. Затем борьба различных религиозных культов; олимпийский мир и мир мистерий. Трагические мифы.

Почему Фалес?

Способность выдвигать принцип и систематизировать была и раньше. Потому что он *немифологичен.*

Следовало преодолеть поэзию. Созерцание в понятиях.

Он мыслит не только *в форме изречений*, он не только один из семи мудрецов.

Образ философа развивается на протяжении длительного времени из образов Орфея, Гесиода, Солона, Семи мудрецов.

1) мифологическая форма философии.

2) философия в форме мудрых изречений, спорадическое философствование посредством систематизации.

Столь *различные* мужи – *σοφοί*[1].

14 [28]

Доплатоновские философы

Как греки пришли к философии?

К какой философии?

Современники их классического периода (6 и 5 века) – это как раз доплатоники. Характерно, как время *принимает* в себя своих великих мужей. Оригинальные воззрения этих философов есть *высшее и чистейшее*, что когда-либо было достигнуто. Сами эти *мужи* представляют собой форменное воплощение философии в *различных ее формах.* Вопрос: чем *философ* выделяется среди эллинов классической эпохи? Начиная с Платона, дать на это ответ все

---

1 Мудрые, мудрецы (*греч.*).

труднее. Тогда появилось сословие ученых, в которое входили и философы.

Предшествующая ступень: *жрец и певец. Мудрецы,* которых назначил дельфийский оракул, живые катехизисы.

Они открывают нам эллинское, не прямо, ибо они говорят не о нравах и т.п., но показывают философию в ее становлении, как инстинкт познания, не омраченный греховностью и жизненной нуждой. Они постигают вечные проблемы и вечные решения. Бесчисленные индивидуальности.

Как сознательные мыслители они открывают меньше, чем бессознательные люди через их поступки.

14[29]

Первый период:	*становление* вызывает θαυμάζειν[1]. Ионийские философы.
Второй период.	Проблема становления осознается. Метафизика.
Третий период.	Телеология, смысл становления.
Четвертый период.	Диалектика как самое надежное. Без познания нет осведомленности. Философия становится реформаторской, императивной и агрессивной.

Платон пытается предпринять первую всемирную реформу.

Скептический круговорот – четырехкратное начало.

14 [30]

Песни *Гёте* для моего друга Эрвина Роде, приспособленные к вокальному исполнению Ф.Н.

1. Первая утрата.	Соль или, лучше, фа диез мажор.
2. Наслаждение тоской.	Ля мажор.
Ночная песнь путника.	Си бемоль минор.
Осеннее чувство.	Соль минор.

---

1 Удивление, восхищение (*греч.*).

15. Июль 1871

15 [1]

К Меланхолии

О Меланхолия, не будь строга ко мне
За то, что песнь пою Тебе во славу
И не сижу отшельником на пне,
Склонив покорно голову в печали.
Таким казался я еще вчера
Под беспощадным утренним лучом:
И коршун жадно реял над долиной,
Предчувствуя мой труп на пне сухом.

Нет, не его добыча здесь сидит,
Не мумия покоится на древе.
Еще живут глаза и в них горит
Мой дух не сдавшийся и вечное блаженство.
И пусть не ввысь стремится этот взгляд
В далеких облачных волнах угаснуть,
Тем глубже погружаюсь я в себя,
Чтоб вспыхнул свет в пучине бытия.

Так часто, одинокий, я сидел,
Раскаянием согбенный некрасиво,
Хоть юн годами, но старик душой,
Как варвар, приносящий жертву
На твой, о, Меланхолия, алтарь.
Так, радуясь полету хищной птицы
И грохоту катящейся лавины,
Я сиживал, твоей внимая правде,
Тебе, не знающей людских обманов,
И страшно-строгий лик твой созерцал.

Ты, диких скал жестокая Богиня,
Подруга, что душе вблизи являлась,
Являя взору коршуна полет

И грозное лавины клокотанье
И все, что отрицает жизнь мою.
Кругом мучительная жажда жизни!
Цветок прелестный на отвесных скалах
Томленьем соблазняет мотылька.

Родства со всем пугающее чувство
Меня не покидает. Все это я — безумный мотылек,
Тоскующий цветок на темных скалах,
И коршун, и стремительный поток,
И стоны бури — все Тебе во славу,
Жестокая Богиня. Пред Тобой
Пою хвалу сквозь стоны и рыдания,
Пою о том, как жизни я хочу!

Не осуди, жестокая Богиня,
Что стан твой я стихами обвиваю.
Твое лицо ужасное увидев,
Дрожит любой, кому ты дозволяешь
Жестокой правде духом приобщиться.
Дрожу и я, и песнь сплетаю с песнью
Косноязычье ритмом заглушая:
Ломается перо, чернила брызжут...
Богиня! Допусти, дозволь мне влиться!

Гиммельвальд
(лето 1871 г.)

15 [2]

После ночной грозы.

Забелела саваном тумана
Бледная Богиня за окном,
Ужасом овеяна поляна,
Ужасом овеян старый дом.

Ах, при ломком свете быстрых молний,
От безумной ярости бледна,
Из тумана нацедила полный
Кубок яда для меня она.

Ее голос был как вой волчицы,
И я понял — жизнь не уберечь,

Когда молния в ее святой деснице
Засверкала сталью словно меч.

Одержимая заветной целью,
В дом вошла, доспехами звеня,
И окно разбив железной цепью,
Грозно молвила: Узнай меня!

Вечная воинственная дева,
Я живу, живущее губя,
И от моего мужского гнева
Жалость женская не защитит тебя.

Я всегда выигрываю битву,
Жизнь покорна моему мечу.
На колени, бормочи молитву
Или, жалкий червь, задуй свечу.

16. Лето 1871–весна 1872

16 [1]

«Рождение трагедии из духа музыки».
«Гомеровское соревнование».
«Ритм».
«Будущее наших образовательных учреждений».

16 [2]

Будущность филолога.
Гимназия.
Немецкий стиль.
Греческий ритм.
Гомер.
Гесиод.
Вагнер.
Шопенгауэр.
Поэзия и ученость.

16 [3]

7. *Страдания индивида – участника состязания.*

7. Филоктет Софокла — следует рассматривать как *песнь об изгнании.*

Трахинянки, *никакой* трагедии ревности. Волшебство любви становится несчастьем. Любовь ослепляет, толкая на глупый поступок. *Уничтожение из любви.*

Электра — *героическая женщина*, создание Софокла.

Аякс — великая личность — чего только не прощали ему греки! Ныне Аякс прекратил бы свое существование на пятидесятом стихе.

Во фрагментах Софокла многое очень хорошо, напр. о любви, что следует связать с высказываниями Софокла в «Государстве» Платона, I.

16 [4]

Гесиод и ---

Иезуиты – их античное воспитание – честолюбие и соперничество в деле воспитания.

Проблема состязания.

7. Художник – участник состязания (у нас редкость вследствие недостатка великих: Шиллер и Гёте.)

Гомер и Гесиод.

7. Дельфийский оракул, его суждения об искусстве.
7. Суждение о сюжете – любительский морализм.
7. Критика и искусство. Эсхил и Софокл у Аристофана.

Бессознательность древних в вопросах эстетики.

16 [5]

4. Древние о Гомере.
4. Мифы Гомера и мифы Гесиода. Культ Гомера.

Поэт как учитель истины.

Символическое толкование, поскольку он должен иметь абсолютную правоту.

7. Суждение об участниках состязания – не эстетическое, а универсальное.
7. Поэт оценивается как «высший человек», его песнь – как правдивая, прекрасная, нравственная.
7. Оценка справедлива лишь до тех пор, пока поэт и его публика имеют все общее.
7. Драматические поэты заимствуют свой материал из эпоса и оформляют его заново.
4. Гомеровские поэмы – *результат состязаний*. То же у Гесиода. Один поэт, тот, кто сочинил «Илиаду», и тот, кто сочинил «Одиссею». Имена Гомер и Гесиод – *награда за победу*.
4. Более сознательное, но менее совершенное искусство композиции у Гесиода (Труды) – дать обоснование.

16 [6]

7. Художник и нехудожник. Что есть суждение об искусстве? Это – общая проблема.

Поэт возможен только при наличии публики, состоящей из поэтов. (Воздействие Нибелунгов Вагнера.) Пуб-

лика с богатым воображением. Это и его материал, которому он придает форму. Само поэтическое творчество лишь пробуждает и дает направление фантазии. Наслаждение, собственно, в том, чтобы творить образы под руководством поэта. Следовательно, противопоставление поэта и критика – бессмыслица, вместо этого противопоставление скульптора и мрамора, *поэта и материала.*

Победа, присуждаемая в ἀγών[1], есть только признание; тот-то и тот-то в большей степени заставляет нас почувствовать себя поэтами, ему мы следуем, под его руководством мы быстрее творим образы. Эстетическое суждение рождается из пробуждения творческих способностей. Не из *понятий.*

Так продолжается жизнь мифа, благодаря тому, что поэт *переносит* на других свои сны. Все законы искусства связаны с переносом.

Эстетика имеет смысл только в качестве естественной науки: как аполлиническое и дионисийское.

16 [7]
Состязание между Гомером и Гесиодом

Предисловие, обращенное к Козиме Вагнер.
Достойнейшая из женщин.
Дилетант и художник.

16 [8]

6. Рапсод как δημιουργός[2] искусства – как гений в собственном смысле слова он не воспринимается, сливаясь с прагероем всякой поэзии, с Гомером.

Удивительно. Они отвергают существование поэтической индивидуальности. Состязание отличает *ремесленников.* Только там, где есть ремесло, есть и состязание.

Поистине *индивидуальная жизнь* признается только за *героями.* В них узнает себя современность, и в них она продолжает жить.

С какого времени возникает у греков *индивидуальность?*

1 Состязании (*греч.*).
2 Создатель, творец, ремесленник (*греч.*).

16 [9]

Состязание! И такое отвержение индивида!

Это люди не исторические, но мифические. Личное также достойно славы лишь тогда, когда оно облачено в наряд древних мифов (как у Пиндара).

Состязание! И все аристократическое, прирожденное, благородное у греков!

Борются друг с другом не индивидуальности, а герои.

16 [10]

Христианство не обладает в мифах творческой силой.

16 [11]

Аполлиническое и дионисийское.

Состязание – как ритм – честь, индивид.

Ритм.

16 [12]

Египтяне как народ по преимуществу строителей.

16 [13]

Бессознательная, формообразующая сила обнаруживает себя в *порождении*: здесь действует все же художественный инстинкт.

5. Кажется, тот же художественный инстинкт принуждает художника к идеализизации природы, а каждого человека к образному восприятию себя самого и природы. В конечном счете он должен был повлиять на конструкцию глаза. Интеллект оказывается *следствием* того, что изначально было инструментом художественного восприятия.

Пробуждение художественного инстинкта способствует дифференциации живых существ. То, что мы видим природу именно так, в эстетическом аспекте, отличает нас от всех животных. Но с точки зрения эстетической способности имеет место и градация животных.

Видеть формы – средство выйти за пределы непрерывного страдания инстинкта. Он создает себе органы.

Совсем другое тон! Он не принадлежит к миру явлений, но говорит о том, что никогда не является, о вечно понятном. Он связывает, тогда как глаз разъединяет.

16 [14]

2. *Античные средства воспитания: состязание и любовь.* *Добрая Эрида* — как ее понять?

7. *Софокл – поэт страдания состязающегося индивида.*

16 [15]

Гомеровский вопрос.

Художник и публика.

Индивид: дифференцированный аполлинический инстинкт, созидающий формы и тем самым — по-видимому — индивидов.

4. Аполлинический Гомер — только продолжатель того общечеловеческого художественного процесса, которому мы обязаны индивидуацией. Поэт *идет впереди*, творит язык, дифференцирует.

5. Поэт преодолевает борьбу за существование, ее идеализируя, возводя на уровень свободного состязания. Мы видим тут бытие, за которое еще ведется борьба, бытие во имя признания, во имя посмертной славы.

Поэт *воспитывает*: тигриные инстинкты расчленения у греков он умеет переключать в сферу доброй Эриды.

5. *Народ Аполлона* есть также и *народ индивидов*. Порождение состязания.

5. *Гимнастика – идеализированная война.*

5. *Принцип государственности* есть по преимуществу Эрида малых *божественных сфер культуры*.

16 [16]

Средство против безграничного эгоизма индивида.

Инстинкт родины.

Общественная жизнь.

Состязание.

Любовь φιλία[1].

Александр во всех отношениях выглядит как варварская карикатура: в состязании с древнейшими богами.

---

1 Любовь (*греч.*).

16 [17]

Философы – доплатоники.

Философия в рамках языка. Мудрец как старец, король, жрец, маг. Тождество жизни и философии. Но всегда в границах эллинства. До Платона, который ниспровергал эллинское. Философия в мифологии.

1. Фалес. Борьба с мифом. Государственный муж.
2. Анаксимандр. Школа. Пессимизм.
3. Пифагор. Греки и заграница. Религиозная мистика. Объяснение аскетизма из воли. Вера в бессмертие. Перевоплощение души и материи.
4. Гераклит. Идеализация состязания. Мир как игра. Философ и женщины.
5. Ксенофан. Рапсод как воспитатель. Он и Платон в борьбе с Гомером.
6. Парменид. Разгул абстракции. Диалектика.
7. Анаксагор. Естественная история неба. Афинское вольнодумство. Телеология.
8. Эмпедокл. Агональная натура. Ритор.
9. Демокрит. Универсальное знание. Философы как сочинители книг.
10. Пифагорейцы. Ритм и размер. Овладение иктусом.
11. Сократ. Любовь и образование. Суверенное понятие. Первый философ отрицания, агрессивность. Разрыв с греческим. Под конец Платон.

16 [18]

Каким образом греческая натура умеет использовать все **жуткие** *качества*:

тигриная разрушительная ярость (племен и т.п.) на состязаниях.

неестественные влечения (в воспитании юношей мужчинами).

азиатские *оргии* (в дионисийстве).

враждебная замкнутость индивида в самом себе (Erga[1]) в аполлиническом.

Применение вредоносного идеализировано во благо в мировоззрении *Гераклита*.

---

1 Труды (от *греч.* ἔργα).

7. Заключение: дифирамб в честь *искусства* и *художника*: потому что только они впервые создают человека и все его влечения переключают в область культуры.

16 [19]

7. У мастера учиться, у противника – познавать себя!

Художественные *школы* и при этом *состязание*!

7. διαδοχή[1] школ. Их мощное воздействие, особенно в пластических искусствах, куда сократический инстинкт проникает медленнее всего.

7. *Школы* и *состязание* как условие искусства.

Панэллинская известность. (Гомеровский гимн. Феогнид.)

2. Состязание перед *судом*.

7. *Диалог* перешел в трагедию из состязания.

Остракизм с точки зрения состязания. (Оно стало *невозможным* вследствие появления единичного лица, эфесец Гермодор.)

Развитие образа *Эриды*.

3. Состязания богов.

Гесиодовская Эрида понимается обычно неверно: то, что толкает людей к войне и раздорам, Эрида злая: то, что толкает их к честолюбивым делам, – добрая.

16 [20]

Христианское понимание честолюбия, состязания и т.д.

Мрачная атмосфера жизни беотийских крестьян может быть использована для характеристики догомеровского периода.

16 [21]

Гл. I. *Гераклит*. — Из *Гераклита* вывести понятие состязания.

Гл. II. *Состязание у греков*. — Затем состязание в государстве,
в культе,
в воспитании,
в культуре
(Платон
и софисты).

---

1 Смена, преемственность; распространение (*греч*.).

Гл. III. *Борьба героико-мифического начала с индивидуумом.*	Прежде чем пробуждается индивид, пробуждается *героический мир* как мир индивидов. Борьба героически-репрезентативного принципа и агонального индивида: у Пиндара и у самого Гомера. Эрида Гесиода.
Гл. IV. *Сказание об агоне.*	Индивид должен дать себе труд пробудиться: мифическая форма этому препятствует. Остатки мифического. Пифагор. Эфименид, Эмпедокл, Писистрат, Платон. Сказание эпохи мифического восприятия Гомера – сказание об агоне.
Гл. V. *Дельфи как оплот культуры.*	Лежащая в основе дельфийская разгадка. Рапсод.
Гл. VI. *Рапсод и композиция.*	*Композиция* «Илиады». *Возникновение «Трудов и дней»*. Рапсод, выступающий в образе Гомера. Цикл и все большая кристаллизация понятия Гомера. Индивиды выходят на поверхность, как нечто менее значительное. (Имена рапсодов).
Гл. VII. *Эстетическое суждение.*	Что есть эстетическое суждение? Судейство в трагедии. Состязание среди художников предполагает *соответствующую* публику. Если эта публика *отсутствует*, то он *в изгнании (Филоктет)*. Все законы искусства касаются только *переноса* (не оригинальных снов и состояний опьянения).

16 [22]

2. *Удивительный* процесс, когда все греки постепенно во всех областях признают *δίκη*[1]: откуда он взялся? Со-

1 Закон, справедливость (*греч.*).

стязание дает свободу индивиду: и одновременно связывает его вечными законами.

Боги в раздоре. *Сражающиеся титаны* еще *ничего* не знают о *состязании.*

Древнейшая Греция свидетельствует о безграничном разгуле Эриды.

2. Всеэллинские праздники: единство греков, основанное на нормах состязания.

2. *Борьба перед трибуналом.*

16 [23]

ἀγών[1] означает, возможно, «взвешивание».

Колесница и весы имеют, видимо, один корень?

Зависть выражена у греков гораздо *сильнее.* Платон, Пиндар.

Понятие *справедливости* намного важнее, чем для нас: ведь христианство не знает справедливости.

Зависть в «Илиаде» или в «*Аяксе*».

16 [24]

Изображение *догомеровского* мира,
затем *гомеровского*
затем зарождающееся *состязание.*

Любовное влечение (*φιλότης*), иллюзия (*ἀπάτη*). Старость и Раздор – все они дети ночи.

Догомеровские представления: четыре богини имеют разрушительную власть над смертными: самообман, любовная страсть, старость, раздор.

Жестокие, теогонические легенды дают пример древнеэллинской, привыкшей к отвратительному фантазии. *Какова земная жизнь, которую они отражают!* Здесь берет начало течение, ведущее к аскетизму, к очищению (Орфей, Пифагор). Жестокая, зверская фантазия! При этом сладострастная и мрачная!

Наказание за грех убийства – древнейшая часть *права.*

16 [25]

2. *Странствующие* эллины. Завоеватели по натуре.

---

1 Состязание (*греч.*).

16 [26]

1. Проблема: ***каким образом воля, ужасающая воля, может быть очищена и просветлена***, т.е. трансформирована в более благородные влечения?

Путем преобразования мира представлений, благодаря тому, что цель его находится на *большом удалении*, и потому широта распространения должна способствовать его облагораживанию.

Влияние искусства на *очищение воли*.

Не рождается ли *состязание* из войны? Как художественная игра и подражание?

Предпосылка состязания.

«Гений»! Существует ли он в такое время?

Бесконечно более высокое значение *чести* в древности.

Восточные народы разделены на *касты*.

Такие учреждения как школа, *διαδοχαί*[1], служит не сословию, а индивиду.

16 [27]

Трехкратное нападение на Гомера, из *φιλονεικία*[2], с тем, чтобы его вытеснить.

Платон. Если бы из древности до нас дошел только Платон, мы судили бы о Гомере так же, как о софистах.

Ксенофан преследует цель *самому* занять место Гомера и Гесиода. В этом мы видим *тенденцию* его *жизни*. Аристотель ясно указывает на это намерение (в диалоге о поэтах).

Гесиод. Введение в теогонию. Сказание об агоне.

Последнее — уже *ἰσοχρονία*[3] доказывает его для Геродота, и даже для стемм, т.е. оно очень древнее.

Мир «Трудов» первоначально тождествен эпохе героев: раньше нее эпоха титанов, медный век: железный век — современность.

---

1 Преемники (*греч.*).

2 Страсти к спору, духа противоречия (*греч.*).

3 Изохрония (*греч.*).

16 [28]

Древний, жестокий, догомеровский мир еще накладывает свою печать на Орфея, Музея и их покаянное, аскетическое жречество.

Со всем, что осталось от этого течения, сливается затем *дионисийский* поток.

Для понимания догомеровских времен надо изучать этрусков: они родственны. (Греко-италийский народ также был, вероятно, призван в мир не для радости.)

Азиатская культура во многом способствовала тому, чтобы смягчить этот жестокий, догомеровский мир.

Мир Гесиода (в «Трудах») – бледный отзвук тех негомеровских состояний.

Гомеровский мир оценивается в большинстве случаев также и с *моральной* стороны; он не прекрасен, не гармоничен, не добр. Но, правда, если смотреть на него с *эстетической* точки зрения, он сама полнота жизни, ясность духа, чистота и твердость линий.

16 [29]

7. Бесконечная *свобода* личных нападок в *комедии*.

Зависть богов.

Знак того, что греки воспринимали ненависть и зависть по-другому.

16 [30]

Место odium figulinum[1].

Зависть богов.

Остракизм.

Платон и софисты.

16 [31]

2. Древнейшие сказания о состязаниях: Аполлона и Марсия, Фамирида с музами, Ниобеи.

---

1 Ненависти гончаров (*лат.*) см. Приложение.

Здесь *ὑπερβασία*[1] Эриды, которая уравновешивает даже божественное.

16 [32]

2. Именно потому, что ненависть и зависть намного сильнее, *справедливость* оказывается такой бесконечно важной добродетелью. Это скала, о которую разбиваются ненависть и зависть.

16 [33]

Главное средство, с помощью которого Гомер изображает глубокий гнев, вообще нечто, происходящее на протяжении *длительного* времени, в том, что он вплетает рассказ о чем-то совершенно другом: напр., в первой книге; Ахилл предается гневу, сидя на берегу, а в это время предпринимается поход к Хрису.

16 [34]

Противники *искусства* показывают на греков и говорят: смотрите, вот их нравственность! Вот до чего доходит человек, со всем его искусством и культурой!

16 [35]

Абсолютно инстинктивная политическая гениальность Фемистокла, как изображает ее Фукидид.

Состязание Фемистокла и Аристида.

Перикл бесконечно искуснее и подготовленнее.

Состязание Фемистокла: лавры Мельтиада не дают ему спать. Безграничное честолюбие.

Глубочайшее бесчестье в конце его жизни можно понять только исходя из этого чувства, связанного с состязанием.

16 [36]

Судебный процесс есть *ἀγών*[1], возможно, с правилами, перенятыми из состязаний.

Отсутствие склонности входить в особые обстоятельства (оценивая вместо этого все прошлое и личность

---

1 Преступление, нарушение закона (*греч.*).

2 Состязание (*греч.*).

целиком) – одна из существеннейших черт афинских народных судилищ.

16 [37]

Многая слава смущает греческую душу.

Счастье грека опьяняет и лишает нравственности.

Необычайная сила чувства, испытываемого в *настоящий момент*, характеризует народные собрания греков.

16 [38]

Остракизм, применяемый в случае опасности, когда один из участников состязания, разгоряченный боем, прибегает к опасным средствам.

16 [39]

Раздор на Керкире как борьба двух партий на уничтожение.

В Афинах этому противостоит состязание. Гроте 3, с. 536.

Затем основательная мясорубка вследствие личного соперничества полководцев.

16 [40]

Доклады: состязание у греков.
Борьба мифического индивида с агональным.
Сказание о состязании Гомера.
Дельфы как оплот культуры.
Рапсод и композиция эпоса.
Эстетическое суждение.
Этика под воздействием искусства.
Гераклитова идеализация состязания.

16 [41]

Греки как стилисты. Греки как религиозные люди.

16 [42]

Всякая симпатия, дружба, любовь одновременно нечто физиологическое. Мы все еще не знаем, какой глубины и высоты может достигать физиология.

16 [43]

Александр—всего лишь *карикатура гомеровского мира.*

Война и состязание.

Эрос и образование друзей.

Ритм издревле работает в языке: говорение, движение, совершение действий.

16 [44]

Возрождение Греции
из обновления немецкого духа.

Рождение трагедии.
Ритм.
Состязание Гомера.
Религия и искусство.
Философия и эллинская жизнь.
Высшие учебные заведения.
Дружба и образование.

16 [45]

Платон и Дионис.

16 [46]

Зависть богов.

Честолюбивый соперник, наивный на протяжении всей истории, официально признанный в остракизме (Эфес).

Все воспитание, но также и воспитатель (Платон, софисты). Соперничество городов, часто переходит во вражду. Опасность *неучастия* в состязании для греков: Мильтиад, Афины, Спарта.

17. Сентябрь–октябрь 1871

17 [1]

Не зли нахала,
А то не покажется мало.

17 [2]

Буря воет над рекой,
Забияка рвется в бой.

17 [3]

На заборе сидит пес
И, как конь, жует овес.
А корова на чердак
Забралась курить табак.

17 [4]

Можешь весело кутить,
Если есть чем заплатить.

17 [5]

Тяжеловоз, а тоже конь,
В глазах свирепствует огонь.

17 [6]

Из насмешницы-души
    Льется
        задушевный смех.

17 [7]

Сапожник сотворил, как мог,
Божественное дело,
На ногу левую сапог
Мне починил умело.

17 [8]

Не будь отважного Иисуса,
Конец наш был бы предрешен.

17 [9]

φωρά[1] – божок, акцентуация.
Стефан Словарь.
Лобек.
Гесихий

νῆμα[2] – Гесихий.

Лейтч, филол. о Феогниде.

Схолии Эсхила.

ἀγών[3].

Кейль, Inscript. Boeoticae[4].

Заупе, Oratores Attici[5].

Φώραν[6] Гес. *τὴν ἔρευναν*[7], здесь различаются ударением (Поллукс, 8, 69).

επ' αὐτῇ τῇ φωρᾷ[8], во всяком случае восстановить *φωρᾷ*. Лаэрт. I, 96; Ach. Tat.[9] 7, 11. Oenomai Cynici[10], книга *φώρα γοητῶν*[11]. Euseb. Preparatio evangelica[12] 5, c. 213. Theodoret[13]. App. Gr. c. 86, 21.

17 [10]

Пара близнецов отважных
В бой отправилась однажды
Мир избавить от злого закона,

---

1 Кража, воровство (*греч.*).
2 Хранилище; могила (*греч.*).
3 Состязание (*греч.*).
4 Беотийские надписи (*лат.*).
5 Аттические ораторы (*лат.*).
6 Поиски, розыск (*греч.*).
7 Поиски, розыск (*греч.*).
8 С поличным (*греч.*).
9 Ахилл Таций (*лат.*).
10 Киника Эномая (лат).
11 Пойманные на краже жулики (*греч.*).
12 Евсевий, Приготовление к Евангелию (*лат.*)
13 Теодорет (*лат.*).

Растерзать мирового дракона,
Чтобы черная кровь пролилась.
О чудо, о творенье двух отцов,
Но мать еще была у близнецов
И дружбою она звалась.

18. Конец 1871–весна 1872

18 [1]

Именно ложное принимается всерьез:
в религии – историческое,
в искусстве – развлекательное чтение,
в науке – микрология, курьезное, собственное творчество,
в философии – глупый материализм.

18 [2]

I. *Введение.*
Заголовок.
Не только базельские отношения.
Никакой ответственности за использование для чего-либо.
Место, где так много *делают* и, конечно, соответствующим образом *думают*. *Вспоминать*, а не поучать.
Или настолько же *мало* на фоне всех культурных народов.
Скорее *немецкие* учреждения, народная школа, гимназия, университет.
Они связывают нас с нашим прошлым.
Сомнительные новшества современного, модернистского духа.
Что касается их будущего, то все надежды должно возложить на обновление немецкого духа.
Для нашей темы важно заново понять первоначальный смысл помимо его современного искажения.
Следовательно, ни во имя «само собою разумеющихся», ни во имя отчаявшихся, но ради *борющихся*, каким был, к примеру, Шиллер.
Главная часть. Никакой дефиниции образования.
Важна *последняя цель*, которой служит образование. Мы не принимаем во

внимание фразеологию образования как «самоцели».

Если классифицировать современные цели образования, то получим

образование на службе экономики,
общественности,
государства,
церкви,
науки.

Два направления проходят через все:

1. *Максимально возможное расширение.* Оптимизм национально-экономической точки зрения, страх перед религиозным угнетением, гипертрофированное понимание государства у Гегеля. Также и общества.
2. *Уменьшение, ослабление,* то намеренное, то невольное.
   Разделение труда,
   различные церкви
   страх перед социализмом.

Оба направления имеют нечто *неестественное:* неверие в *интеллектуальную* пирамиду, в *гения,* т.е. *неприязнь к усилению и сужению.*

18 [3]

Цель природы — возвыситься до *совершенства.* В этом смысле гений безвременен. Цель может быть достигнута всегда, в любое время.

Цель *образования* — поддержать природу в этом ее стремлении к безвременному совершенству: напр. так же, как медицина поддерживает стремление природы к здоровью.

Признаком этого высшего типа образованности является *бесполезность* ее с точки зрения эгоизма, временности.

Вопреки этому народ получает право на существование благодаря своим гениям: высшая *польза.*

Задача *образования:* завершить формирование гения, проложить для него пути, сделать возможным его деятельность, окружив его благоговением, обнаружить его.

Отсюда применительно к не-гению целями образования будут:

1. Послушание и смирение.
2. Правильный взгляд на узость всякой профессии.
3. Готовность служить гению, собирать для него материал.

Всё в целом – «организация интеллектуальных каст». Отсюда роль повивальной бабки, помогающей рождению гения. Самый возвышенный и тяжелый труд!

Три гесиодовские возможности.

Специально: Продолжение возрождения древности, то есть реформационного движения.

18 [4]

Достойный муж, бесспорно, тот,
Кто сам себе совет дает,
А коль не знает правды сам,
Готов внимать чужим словам.
Но у кого уменья нет
Подать себе благой совет,
И кто других не хочет слушать –
Тот сгубит жизнь себе и душу!

18 [5]

1. Обстановка действия. Введение. Пистолеты. (Дуэль.)
2. Гимназия.
3. Реальное училище.
4. Народная школа.
5. Университет.
6. «Сдирание кожи». Наблюдение за метеоритом. Пистолеты. Смех. Борьба в аду. Видение будущего.

18 [6]

Два друга. Познакомились в Роландсеке. Обещание видеться там каждый год. Именно в этот день, не иначе. Больше трудностей, избавление.

18 [7]

Эгоизм ученого.

Утонченное любопытство	}	
Тяга к развлечениям	}	Человека науки
Испытание ума	}	

Их рано приучили размышлять об определенных вещах, и это они делают потом всю жизнь, особенно, если это дает заработок.

18 [8]

Следует задуматься о том, как редко встречается *честный* человек: как редко чистая любовь к истине проявляет себя в возвышенных делах!

18 [9]

Философ — это чудо.

Во всяком случае его целью не может быть культура.

Но также обстоит дело и с художественным произведением.

Ведь то и другое имеет отношение к культуре.

Они – – –

18 [10]

О будущности
наших образовательных учреждений

Шесть публичных лекций
Ф.Н.
Начало 1872 года.

18 [11]

Лекция первая	16	января.
Лекция вторая	6	февраля.
Лекция третья	27	февраля.
Лекция четвертая	5	марта.
Лекция пятая	23	марта.
Лекция шестая.		

Первый доклад прочитан шестнадцатого января.
Второй доклад прочитан шестого февраля.

18 [12]

О
будущности наших образовательных учреждений
Шесть публичных лекций,
читанных
по поручению *академического общества*
в Базеле

Ф.Н.

18 [13]

Общему германскому собранию
филологов и учителей в Лейпциге.
Двадцать второго мая 1872 года.

19. Лето 1872–начало 1873

19 [1]

На подлинной вышине все сходится и становится единством — мысли философа, произведения художника и добрые дела.

Следует показать, как вся жизнь народа смутно и неверно отражает образ, очерченный его величайшими гениями: последние не есть продукт массы, но на массе лежит их отблеск.

Или каково это отношение?

От гения к гению перекинут невидимый мост — это и есть поистине реальная «история» народа, все остальное — только бесчисленные призрачные вариации на плохом материале, копии, изготовленные неумелой рукой.

Также и нравственные силы нации обнаруживают себя в ее гениях.

19 [2]

Характеристика послесократических моральных учений — все они эвдемонистичны и индивидуалистичны.

19 [3]

Дать описание мира, в котором философ и художник чувствуют себя дома.

19 [4]

Предисловие, адресованное Шопенгауэру, — врата в подземное царство — я принес в жертву тебе нескольких черных овец, на что жалуются другие овцы.

19 [5]

В великолепном мире искусства — как же они философствовали! Когда жизнь достигает совершенства, прекращается ли тогда философствование? Нет: только теперь

и начинается истинная философия. Ее суждения о *бытии говорят так много*, потому что она достигла относительной завершенности и знает обо всех эстетических покровах и иллюзиях.

19 [6]

Древние были настолько добродетельнее нас, насколько меньше они следовали моде.

Добродетельная энергия их художников!

19 [7]

Противоположность прессы — *публично высказывающей мнения* — мы *публично поучаем*.

Мы *озабочены бессмертием народа* — мы должны быть свободными от сиюминутных, временных забот.

Задачи нового поколения философов.

Требование самопреодоления, т.е. преодоления мирского, духа времени.

19 [8]

Характеристика Шопенгауэра: одиночество, в высшем обществе.

19 [9]

Греческие философы *преодолевали дух времени*, чтобы почувствовать в себе дух эллинства: они выражают потребность в решении вечных вопросов.

19 [10]

В мире искусства и философии человек трудится над «бессмертием интеллекта».

Воля одна бессмертна — сравнить с тем, как жалко выглядит бессмертие интеллекта, достигаемое посредством образования, обусловленное работой человеческого мозга:

Видно, как мало существенно это для природы.

Но как же может гений быть одновременно высшей целью природы!

Дальнейшая жизнь посредством истории и посредством *порождения*.

С этим связано платоновское рождение в красоте – т.е. для рождения гения необходимо преодоление истории, она должна утонуть в красоте и погрузиться в вечность.

Против *иконической историографии*! Она заключает в себе тенденцию к варварству.

Ее предметом должно быть только великое и единственное, образец.

Этим обозначена задача нового философского поколения.

Никто из великих греков эпохи трагедии не имел в себе ничего от историка: – – –

19 [11]

Инстинкт познания, не производящего *отбор*, равен невыбирающему половому инстинкту – признак *пошлости*.

19 [12]

Задача философа – сознательно бороться со всем, что обусловлено временем, и потому поддерживать бессознательную задачу искусства.

В том и в другом народ достигает единства всех своих свойств и высшей красоты.

Современная задача науки.

19 [13]

Философ трагической эпохи.

Философ не есть исключение, стоящее в стороне от народа: воля и к нему предъявляет свои требования. Цель та же, как и в случае с искусством, – ее собственное просветление и избавление. Воля *стремится к чистоте и благородству*, поднимаясь с одной ступени на другую.

Бытие в форме образования и культуры – воля в человеческих головах.

19 [14]

Ограниченный инстинкт познания.

Семеро мудрецов – эпико-аполлиническая ступень философии.

19 [15]

Влечения, отличающие греков от других народов, находят выражение в их философии.

Но это и есть их *классические* влечения.

Важна их манера обращаться с историей.

Постепенное вырождение понятия об истории в древности – разложение и переход в любопытствующее всезнайство.

19 [16]

Задача: Понять *телеологию* философского гения. Действительно ли он всего лишь случайно являющийся странник? Во всяком случае он, если речь и правда идет о гении, не имеет ничего общего со случайным политическим положением народа; относительно своего народа он *безвременен*. Но именно потому связь его с этим народом не случайна – специфическое народа проявляется здесь в индивидуальной форме, а значит, народный инстинкт получает свое объяснение как *инстинкт мировой*, используется для решения мировой загадки. Природе вдруг удается посредством *отделения* прийти к чистому созерцанию своих инстинктов. Философ есть средство найти точку покоя в безостановочном потоке, презреть бесконечное множество и осознать вечные типы.

19 [17]

Философ есть самораскрытие мастерских природы – философ и художник говорят о тайнах мастерства природы.

Над суетой исторической смены времен, по ту сторону необходимости, находится сфера философа и художника.

Философ как *тормозное устройство в механизме времени*.

Философ появляется, когда настает время опасности. Когда колесо истории набирает скорость, философия и искусство занимают место исчезающего мифа. Но они далеко опережают свое время, потому что внимание современников обращается на них только медленно и постепенно.

Народ, который осознает грозящие ему опасности, порождает гения.

19 [18]

Свобода от мифа. Фалес. **Один** *элемент как Протей*!
Трагизм бытия. Анаксимандр.
Эстетическая игра космоса. Гераклит.
Вечная логика. Парменид. Словесное сражение.
Жалость ко всему живущему. Эмпедокл. Раб.
Число и мера. Пифагор. Демокрит.
(Состязание. Гераклит.)
(Любовь и образование. Сократ.)
νοῦς[1] мельчайшее предположение. Анаксагор.

19 [19]

Мы терпим не каждого, кто навязывает нам свою философию, напр. мы не терпим Давида Штрауса, который становится совсем беспомощным, как только выходит за пределы своей исторической критики.

19 [20]

По Сократу, всеобщее благоденствие уже не восстановишь, отсюда индивидуалистическая этика, стремящаяся спасти *одиночек*.

19 [21]

Безграничный, неизбирательный инстинкт познания, с историческим фоном—знак того, что жизнь состарилась: велика опасность, что индивиды станут *плохими*. Во избежание этого их интересы насильно приковываются к объектам познания, все равно к каким. Всеобщие инстинкты ослабли и уже не держат больше личность в узде.

Германцы все свои ограничения облагородили с помощью науки, переключив их в другой план: верность, скромность, самоограничение, трудолюбие, аккуратность, любовь к порядку—таковы семейные добродетели. Но также и бесформенность, вся безжизненность жизни, мелочность—его безграничный инстинкт познания есть следствие его обедненной жизни: не будь этого инстинкта, он был бы мелким и злобным, каковым часто и является.

---

1 Ум (*греч.*).

Ныне нам дана высшая форма жизни, художественная основа,— ныне нас ожидает и ближайшее следствие этого — избирательный инстинкт познания, т.е. *философия*.

Ужасная опасность: что политическая суета американцев и безудержная культура ученых сольются воедино.

19 [22]

При наличии избирательного инстинкта познания *красота* вновь выступает как сила.

В высшей степени удивительно, что Шопенгауэр *пишет прекрасно*! В его жизни также больше стиля, чем у обычного университетского профессора,— но какое вялое окружение!

Нынче никто больше не знает, как выглядит хорошая книга, это надо показывать: они не понимают, что такое композиция. А пресса к тому же все больше портит вкус.

Суметь сохранить возвышенное!

19 [23]

В борьбе против иконической историографии и против естествознания нужны значительные силы *искусства*.

Какова задача философа? Посреди муравьиной суеты напоминать о проблеме бытия, вообще о вечных проблемах.

Философ должен *распознавать, в чем есть необходимость*, художник должен это *создавать*. Философ должен сильнее других чувствовать всеобщую боль, подобно греческим философам, каждый из которых выражал какую-либо нужду. И там, где есть лакуна, недостаток, он строил свою систему. Встраивал свой мир в этот пробел.

Нужно сконцентрировать все средства, которые позволили бы спасти человека, дав ему спокойствие: в условиях отмирающих религий!

Следует прояснить различие в воздействии философии и науки, а также в их возникновении.

19 [24]

Речь идет не об уничтожении науки, но о *господстве* над нею. Ведь она со всеми ее целями и методами всецело зависит от философских воззрений, хотя и *легко об этом*

забывает. Господствующей философии надлежит также задуматься над проблемой того, до какой степени допустимо развитие науки: она должна определить **ценность!**

19 [25]

Свидетельство *варваризирующего* влияния наук. Они легко теряют себя на службе «практических интересов».

19 [26]

Ценность Шопенгауэра в том, что он заставляет вспомнить о *наивных общих* истинах: он осмеливается красиво выразить так называемые «трюизмы».

У нас отсутствует благородная популярная философия, ибо нет достойного понятия о peuple publicum[1]. Наша популярная философия предназначена для peuple[2], но не для Publicum.

19 [27]

Если нам предстоит еще достичь культуры, то нужны могучие силы искусства, чтобы сломить инстинкт безграничного познания, чтобы заново создать единство. *В этом заключается высшее достоинство философа, в том, что он до водит до концентрации безграничный инстинкт познания, принуждает его к единству.*

Так следует понимать древнейших греческих философов, которые укрощали познавательный инстинкт. Как случилось, что после Сократа он вырвался на волю? Первоначально мы наблюдаем эту тенденцию даже у *Сократа и его школы*: инстинкт ограничивается *индивидуальным* стремлением к *счастливой жизни*. Это последняя низшая фаза. Ранее речь шла не об *индивидах*, а об *эллинах*.

19 [28]

Великие древние философы участвуют во *всеобщей эллинской жизни*: *после Сократа* образуются *секты*. Философия постепенно выпускает из рук поводья, с помощью которых она правила наукой.

---

1 Гражданах (*фр.-лат.*).

2 Народа (*фр.*).

В средние века эти поводья берет в свои руки теология: нынче — опасная эпоха эмансипации.

Всеобщее благоденствие снова требует *обуздания* науки, а тем самым одновременно возвышения и концентрации.

Принцип laisser[1] *во всех наших науках*, как и в известных *национально-экономических теориях*: вера в безусловно спасительный успех.

Кант способствовал в определенном смысле утверждению вредной тенденции: ибо вера в метафизику была утрачена. Никто больше не может рассчитывать на «вещь в себе», видя в ней обуздывающее начало.

Отсюда понятным становится удивительное явление *Шопенгауэра*: он собирает воедино все элементы, которые еще пригодны для установления господства над наукой. Он приходит к глубочайшим проблемам этики и искусства, выдвигает вопрос о ценности бытия.

Удивительное единство Вагнера и Шопенгауэра! Они происходят из одного влечения. Глубочайшие свойства германского духа вводятся тут в сражение: как у греков. Возвращается *ясность* мышления.

19 [29]

Изображение нарастающей опасности секуляризации в 6-м и 5-м веках: богатство колоний, роскошь, чувственность.

19 [30]

Проблема: *подобрать культуру к нашей музыке*!

19 [31]

Следует обрисовать метод, как должен *жить* человек-философ.

19 [32]

К характеристике нашей поверхностной культуры: Давид Штраус, наш театр, наши поэты, наша критика, наши школы.

---

1 Невмешательства (*фр.*).

19 [33]

Моя задача: осмыслить *внутреннюю связь и необходимость каждой истинной культуры.* Средства защиты и исцеления культуры, отношение ее к народному гению. Следствие всякого великого художественного мира есть культура: но часто, в силу враждебных контртенденций, этого завершения художественного произведения не происходит.

Философия должна пронести *возвышенность духа* через века: отсюда вечная плодотворность всего великого.

Для науки не существует великого и малого—но зато для философии! Каждое положение есть оценка науки.

Сохранение возвышенного!

Как недостает в наши дни книг, дышащих героизмом! Даже Плутарха больше не читают!

19 [34]

Кант говорит (2-е предисловие к «Критике»): «*я был вынужден устранить знание, чтобы освободить место вере,* и догматизм метафизики, т.е. предрассудок, будто бы в ее области можно продвигаться далее без критики чистого разума, есть истинный источник всякого противящегося морали неверия, которое всегда слишком догматично». Очень важно! Его толкала культурная потребность!

Странное противопоставление: «*знание и вера*»! Что подумали бы об этом греки! Кант *не знал другого противоречия! Но знаем* **мы**!

Культурная потребность толкала Канта: он хотел *спасти от знания* одну область: в ней коренится все самое возвышенное и глубокое, искусство и этика—Шопенгауэр.

С другой стороны, он копит все, *что достойно знания на все времена,*—этическую мудрость народов и человечества (точка зрения семи мудрецов, греческих популярных философов).

Он разлагает веру на элементы и показывает, как мало именно христианская вера удовлетворяет глубочайшим потребностям: вопрос о достоинстве существования!

Борьба знания со знанием!

Шопенгауэр сам обращает наше внимание на *неосознанное* мышление и знание.

Обуздание познавательного инстинкта — на пользу ли это религии? Или — художественной культуре, вот что должно теперь выясниться; я — на стороне второго.

К этому я добавлю вопрос о **ценности** *исторического иконического* познания и также *природы.*

У греков — это обуздание во имя художественной культуры (и религии?), обуздание, которое стремится *предотвратить* полную свободу: мы же хотим *заново обуздать* то, что полностью пущено на волю.

19 [35]

Философ трагического познания. Он укрощает отпущенный на свободу познавательный инстинкт, но не посредством метафизики. Он не провозглашает новую веру. Его сознание *трагично оттого, что метафизика лишается почвы*, и он не может удовлетвориться пестрым хороводом наук. Он строит новую *жизнь*: искусству он возвращает его права.

Философ *отчаявшегося познания* исчерпывает себя в слепой вере в науку: знание любой ценой.

Для трагического философа тот факт, что метафизическое является только как антропоморфное, завершает *картину бытия*. Он не *скептик.*

Понятие здесь должно быть *сотворено*: ибо скепсис не есть цель. Влечение к знанию, дойдя до своей границы, обращается против самого себя, чтобы теперь перейти к *критике знания.* Познание на службе лучшей жизни.

Ты сам должен *желать иллюзии* — в этом трагическое.

19 [36]

Последний философ — таковым могут быть целые поколения. Он должен только помочь обратиться к *жизни.* «Последний» он, естественно, в относительном смысле. Для нашего мира. Он доказывает необходимость иллюзии, искусства и искусства, овладевающего жизнью. Мы не в состоянии вновь создать такой ряд философов, какой создала Греция трагической эпохи. Их задачу выполняет теперь *искусство и только искусство.* Только в качестве *искусства* возможна теперь система. С нынешней точки зрения к области искусства относится и весь тот период греческой философии.

Обуздание науки осуществляется ныне только посредством искусства. Речь идет об оценочных суждениях относительно знания и большого знания.

Колоссальная задача и достоинство искусства определяются этой задачей! Оно должно все создать заново и в *полном одиночестве вновь породить жизнь! Что оно может*, показывают нам *греки*: если бы их у нас не было, наша вера была бы химерой.

Сможет ли найти здесь место религия, вписаться в вакуум, зависит от того, насколько она сильна. Мы повернулись лицом к *культуре*: «германское» как *освободительная* сила!

Во всяком случае религия, которая смогла бы это, должна обладать колоссальной *силою любви*. Тогда от столкновения с нею разрушится и знание, как разрушается оно от языка искусства.

Но, быть может, искусство может создать даже свою религию, родить миф? Так это у греков.

19 [37]

Философские и теологические учения, ныне *разрушенные*, все еще продолжают влиять на науки: пусть корни умерли, ветви еще какое-то время продолжают жить. *Историческое* получило широкое распространение, особенно как контрсила, направленная против теологического мифа и против философии: *абсолютное познание* празднует здесь и в математическом естествознании свои сатурналии. Самое малое из того, что может быть здесь действительно *выяснено*, ставится выше, чем все метафизические идеи. Степень *надежности* определяет здесь ценность, а вовсе не степень *насущной необходимости* для человека. Это старая борьба между *верой и знанием*.

Таковы эти варварские односторонности.

Теперь философия способна подчеркивать лишь *относительность* всякого знания и его *антропоморфность*. Всюду господствующая сила *иллюзии*. Она не может более воспрепятствовать этому вырвавшемуся на волю познавательному инстинкту, который все больше *судит* по степени надежности и ищет себе все менее значительные объекты. Если каждый человек доволен тем, что день прожит, то ис-

торик ищет, докапывается до этого дня и восстанавливает в мыслях все, что с ним связано, чтобы вырвать его из забвения. *Малое* также достойно вечности, *ибо оно познаваемо.*

Для нас значение имеет только эстетический масштаб: *великое* имеет право на историю, но не на иконическую, а на *продуктивную, пробуждающую историческую живопись.* Мы не хотим разорять *могил*: но вступаем во владение вечно живущим.

Излюбленная тема времени: *большие последствия мельчайших событий.* Исторические раскопки заключают в себе, напр., нечто грандиозное: это как чахлая растительность, постепенно разрушающая Альпы. Мы видим великий инстинкт, пользующийся маленькими инструментами, но имеющий их в своем распоряжении великое множество.

На это можно было бы возразить: *мелкие последствия великого*! А именно, когда оно представлено индивидами. Трудно понять, напр., когда традиция отмирает, а все испытывают к ней ненависть, его ценность основана на качестве, которое всегда ценится немногими.

Великое оказывает воздействие только на великое: как факельная эстафета в «Агамемноне» движется только от вершины к вершине. Такова великая задача *культуры* — чтобы великое в народе не оказалось в положении ни отшельника, ни изгнанника.

Вот почему мы хотим говорить о том, что мы чувствуем: не наше дело ждать, пока бледный отсвет того, что светит так ярко, проникнет и в долины. Дело в том, что в конце концов большие последствия мельчайших событий выступают именно как последствия *великих*; они приводят в движение лавины. И вот мы силимся сдержать их.

19 [38]

Историзм и естествознание были необходимы как средства против средневековья: знание против веры. Теперь мы направляем против знания *искусство*: возвращение к жизни! Обуздание познавательного инстинкта! Укрепление инстинктов морального и эстетического!

Это представляется нам *спасением немецкого духа для того, чтобы он снова стал спасителем*!

Сущность этого духа раскрылась нам в *музыке.* Теперь мы понимаем, как *греки* поставили свою культуру в зависимость от музыки.

19 [39]

Создание религии заключается, видимо, в том, что кто-то, воздвигнувший в вакууме здание своего мифа, умеет *пробудить* в него *веру*, т.е. миф начинает соответствовать острой потребности.

Невероятно, что это может произойти когда-нибудь еще раз, после «Критики чистого разума».

Зато я могу представить себе совершенно новый род *философа-художника*, который встраивает в пробел *произведение искусства*, обладающее эстетической ценностью.

Способность быть добрым и сострадательным не зависит, к счастью, от крушения или процветания той или иной религии: но *добрые дела* весьма сильно определяются религиозными императивами. Подавляющее большинство добрых, отвечающих долгу действий не имеют этической ценности, будучи *вынужденными.*

Практическая моральность очень страдает от крушения религии. Обойтись без карающей и вознаграждающей метафизики, кажется, невозможно.

Если бы можно было создать нравственный *обычай*, сильный нравственный *обычай*! Тогда появилась бы и нравственность.

Обычай формируется, однако, *опережающим примером отдельной сильной личности.*

На пробуждение *добродетели* в массе имущих я не рассчитываю, но привить им *обычай* очень даже возможно, чувство долга по отношению к традиции.

Если бы все то, что человечество тратило доныне на строительство церквей, направить на воспитание и школы, а интеллект не на теологию, а на воспитание.

19 [40]

Творческая фантазия, которая определяла отношение греков к их богам.

Мы слишком приучены к противоречию исторической правды и неправды. Смешно, что христианские мифы непременно должны быть *историческими.*

19 [41]

Проблема *культуры* редко осмысляется правильно. Ее цель — не максимально возможное *счастье* народа и не свободное развитие *всех* его дарований: нет, она проявляется в правильной *пропорции*, в которой эти дарования развиваются. Ее цель выходит за рамки земного счастья: создание великих творений — вот ее цель.

Во всех греческих инстинктах обнаруживает себя *обуздывающее единство*: назовем его эллинской *волей*. Каждый инстинкт пытается продлить свое существование в бесконечность. Древние философы пытались сконструировать из них мир.

Культура народа обнаруживает себя в *приводящем к единству обуздании его инстинктов*: философия обуздывает инстинкт познания, искусство — инстинкт формы и экстаз, ἀγάπη[1] обуздывает ἔρως[2] и т.д.

Познание *изолирует*: древнейшие философы представляют в изоляции то, что греческое искусство являет нам в единстве.

Содержание искусства и древней философии совпадает, но философия пользуется *изолированными* компонентами искусства, чтобы *обуздать познавательный инстинкт*. Это должно быть видно также и у итальянцев: индивидуализм в жизни и в искусстве.

19 [42]

Греки как первооткрыватели, путешественники, колонизаторы. Они умеют *учиться*: исключительная способность к усвоению. Наше время напрасно думает, что инстинкт знания так сильно возвышает нас над древними: но только у греков все становилось *жизнью*! У нас все остается знанием!

19 [43]

Когда думаешь о ценности знания, а, с другой стороны, о том, что прекрасная иллюзия, поскольку в нее верят, обладает точно такой же ценностью, как и знание, то ста-

1 Любовь-дружба (*греч.*).
2 Любовь-страсть (*греч.*).

новится очевидным, что жизнь нуждается в иллюзиях, т.е. в неистинном, принимаемом за истинное. Она требует веры в истину, но потом оказывается достаточно иллюзии. «Истины» утверждают себя через их воздействие не логическими доказательствами, а доказательствами силы. Истинное и действенное считаются тождественным, и здесь также мы сгибаемся перед силой. Но отчего же тогда логическое доказательство истины вообще имеет место? В *борьбе, которую «истина» ведет против «истины»*, они ищут союза рефлексии. *Всякое действительное стремление к истине вошло в мир посредством борьбы за святое убеждение*, через πάθος[1] борца; иначе у человека нет интереса к логическим основаниям.

19 [44]

Надобно определить цель, телеологию философов в культуре.

Мы вопрошаем греков того времени, когда их культура обладала единством.

Важно: включает ли и богатейшая из культур философию, зачем?

Мы вопрошаем великих философов. Ах, они погибли! Как легкомысленно поступает природа!

19 [45]

В каком отношении гений философии стоит к искусству? Из прямого отношения мало чему научишься. Мы должны поставить вопрос: что в его философии есть искусство? Произведение искусства? Что *остается* после того, как его научная система будет уничтожена временем? Именно этот остаток должен быть тем, что *обуздывает* познавательный инстинкт, художественное в нем. Почему необходимо такое обуздание? Потому что с научной точки зрения это иллюзия, неправда, которая обманывает инстинкт познания и удовлетворяет его лишь ненадолго. Ценность философии с ее обуздывающей способностью заключена не в сфере познания, а в сфере жизни: *воля к существованию пользуется философией* во имя высшей формы существования.

---

1 Страсть (*греч.*).

Искусство и философия не могут быть направлены *против* воли: но мораль также состоит у нее на службе. Всевластие *воли*. Одна из утонченнейших форм существования — относительная нирвана.

19 [46]

Обо всем надо говорить с максимально возможной определенностью, и любой термин, в том числе термин «воля», оставлять в стороне.

19 [47]

Красота и величественность мировой конструкции (alias[1] философии) имеет теперь решающее значение для определения ее ценности — т.е. она оценивается как *искусство*. Форма ее, возможно, изменится! Застывшая математическая формула (как у Спинозы), которая производила на Гете такое волнующее впечатление, оправданна именно только как эстетическое выразительное средство.

19 [48]

Следует принять положение: мы живем только благодаря иллюзиям — наше сознание остается на поверхности. Многое скрыто от наших глаз. Не следует опасаться того, что человек познает себя *полностью*, что в каждый момент времени он вместит в свое сознание все законы тяготения, механики, все формулы архитектуры, химии, которые нужны ему для жизни. Но вполне возможно, что с помощью *схемы* все будет познано. Для нашей жизни это почти ничего не меняет. К тому же все это только формулы абсолютно непостижимых сил.

19 [49]

Вследствие поверхностности нашего интеллекта мы живем только в царстве непрерывной иллюзии: т.е. каждое мгновение мы, чтобы жить, нуждаемся в искусстве. Наше зрение привязывает нас к *формам*. Но поскольку мы сами воспитали в себе способность такого видения, мы видим, как в нас самих царит *сила искусства*. Следователь-

---

1 Иначе говоря (*лат.*).

но, в самой природе мы видим механизм, сопротивляющийся абсолютному *знанию: философ* **познает** *язык природы и говорит*: «мы нуждаемся в искусстве» и «мы нуждаемся только в частичном знании».

19 [50]

Культура любого рода начинается с того, что множество вещей *утаивается*. Прогресс человечества связан с этим утаиванием — жизнь в сфере чистоты и благородства и окончание действия вульгарных побуждений. Борьба, которую добродетель ведет против «чувственности», имеет принципиально эстетический характер. Когда мы относимся к *великим* людям как к нашим путеводным звездам, мы многое в них замечаем, мы даже скрываем все те обстоятельства и случайности, которые обусловили их появление, мы их для себя *изолируем*, чтобы иметь возможность их чтить. Любая религия содержит такой элемент: люди под божьим покровительством — как нечто бесконечно ценное. Да, вся этика начинается с того, что мы принимаем *очень всерьез* отдельную индивидуальность — иначе, чем это делает природа, ведущая свою жестокую игру. Если мы лучше и благороднее, то мы обязаны этим изолирующим иллюзиям!

И вот естественные науки противопоставляют этому абсолютную истину природы: правда, высший тип психологии уже понимает, какова роль художественных сил в нашем становлении, и в становлении не только человека, но и животного: она говорит нам, что вместе с *органическим* начинается и *эстетическое*.

19 [51]

Следствия кантовского учения. Конец метафизики как науки.
Варварское воздействие знания.
Укрощение знания как художественный инстинкт.
Мы *живем* только благодаря эстетическим иллюзиям.
Всякая высшая культура является таковой только благодаря этому укрощению.
Философские системы древнейших греков.

В них открывается тот же мир, который создал трагедию.

Здесь мы постигаем единство философии и искусства, заключаемое с целью создания культуры.

Эстетическое понятие великого и возвышенного: воспитание этого — вот задача. Культура зависит от способа, каким определяется «великое».

19 [52]

Абсолютное знание ведет к *пессимизму*: искусство и лекарство против него.

Философия необходима для *образования*, так как она *втягивает знание* в художественную концепцию мироздания и этим его облагораживает.

19 [53]

Забота о том, чтобы вечное творение попало к людям и не погибло, всецело определила **Шопенгауэра**: он знал судьбу Гераклита, и первый тираж его книги был уничтожен! Он был заботлив как отец: все неприятные черты его характера, обхождение с литераторами вроде Фрауэнштедта объясняются этим. Стремление к славе есть тут заботливый инстинкт, действующий во благо человечества: он знал жизнь.

Наверное, можно представить себе и большую возвышенность над человечеством: но тогда он бы не писал! Он тосковал по продолжающемуся рождению в красоте.

19 [54]

Химические превращения в неорганической природе представляют собой, возможно, также и художественные процессы, которые можно было бы назвать мимическими ролями, играющими какую-либо силу: но имеется *несколько* сил, роли которых они могут играть.

19 [55]

Тому, кто желал бы испытывать при этом только удовлетворение *ученого*, я затруднил задачу, поскольку совершенно на такого читателя не рассчитывал. Отсутствуют цитаты.

19 [56]

С собственностью на мудрые мысли в эпоху семи мудрецов обстояло неважно, но очень важно, что в какой-то момент некто аннексировал то или иное изречение.

19 [57]

Хронология греческих философов.

Ритм.

«Хоэфоры».

19 [58]

Филологи нашего времени оказались недостойны того, чтобы иметь право зачислить мою книгу по своему ведомству. Едва ли требуются заверения в том, что я и в этом случае предоставляю им право выбирать самим, желают ли они чему-нибудь научиться, или нет, но сам не чувствую желания каким-либо образом идти им навстречу.

Пусть те, кто называют себя «филологами» и кого я намеренно называю лишь этим нейтральным словом, и в этот раз не обратят внимания на мою книгу: ибо природа ее мужская и не подходит кастратам. Им больше подобает сидеть за ткацким станком конъектур.

19 [59]

О *Διαδοχαί*[1] и их происхождении (в истории древнейшей философии).

Аполлодор с нею борется: кто ее выдвинул?

19 [60]

Возникновение философских сект в Древней Греции.

В результате глубочайшего переворота в эллинском духе.

Начало у пифагорейцев, учеником которых был *Платон.*

Академия намечает *тип.* Это формы организации, направленные против эллинской жизни.

Ранние философы представляют собой изолированные варианты отдельных инстинктов эллинской сущности.

---

1 Преемниках (*греч.*).

Мы переживаем переход философского сектантства в культурное сознание, *переход философии в культуру*. Философия и культура *расходятся*.

Поверхностность всей послесократической этики! Глубокая эллинская этика древности не позволяла формулировать себя в словах и понятиях.

19 [61]

Гераклит в ненависти своей против дионисийства, против Пифагора и против многознания. Он — аполлинический продукт и говорит как оракул, смысл изречений которого надобно толковать себе и ему. Он не чувствует страдания, но чувствует глупость.

19 [62]

Большие сомнения в том, что есть философия, — искусство или наука.

В своих целях и результатах она искусство. Но средства, представление понятий у нее общие с наукой. Это форма поэтического искусства. Она не может быть рубрицирована: вот почему мы должны придумать для нее специальное определение и характеризовать ее соответственно.

Философское описание природы. Философ познает, сочиняя поэзию, и создает поэзию, познавая.

Он не развивается, я хочу сказать, философия не проходит того же процесса, что другие науки. Хотя некоторые разделы философии и переходят постепенно в руки науки. Гераклит никогда не устареет. Это поэзия за пределами опыта, продолжение *мифического инстинкта*; и в большой степени образная. Математическое описание не относится к сущности философии.

Преодоление знания *мифообразующими силами.* Примечателен *Кант* — знание и вера! Глубочайшее родство *философа* и *основателя религии*!

19 [63]

Странная проблема: самопоглощение философских систем! Неслыханно в науке, как и в искусстве! *Подобным* образом обстоит дело с религиями; это примечательно и показательно.

19 [64]

Иллюзия необходима для чувствующего существа, чтобы жить.

Иллюзия необходима, чтобы идти вперед в культуре.

Чего хочет ненасытный инстинкт познания?

Во всяком случае, он враждебен культуре.

Философия старается его обуздать; как средство культуры.

Древнейшие философы.

19 [65]

Писать крайне безлично и холодно. Без «Я» и «Мы».

19 [66]

Наш рассудок — сила, действующая на плоскости, *поверхностная.* Ее называют «субъективной». Он познает посредством *понятий:* т.е. наше мышление есть рубрицирование, раздача наименований. Значит, нечто сводящееся к произволу людей и не относящееся к самим вещам. Абсолютное познание дано человеку, только когда он *вычисляет* и только в формах пространства. Иначе говоря, последняя граница всего познаваемого — это *количество,* он не *понимает* качества, только количество.

Что может быть целью такой поверхностной силы?

Понятию соответствует вначале образ, образы — это формы первоначального мышления, т.е. поверхности вещей в зеркале глаза.

Образ — это одно, *арифметический пример* — другое.

Образы в глазах человека! Это определяет всю человеческую сущность: с точки зрения *глаза*! Субъект! *Ухо* слышит звучание! Совсем другая чудесная концепция того же самого мира.

На *неточности зрения* покоится *искусство.* Слух также предполагает неточность ритма, температуры и т.д.; на этом опять же основывается *искусство.*

19 [67]

В нас имеется сила, способная интенсивнее воспринимать *общие* очертания зеркального отражения, и еще одна сила, также отмечающая одинаковый ритм, несмот-

ря на его реальную неточность. Такова должна быть *сила искусства*, ибо она *творит*. Ее главное средство в том, чтобы *делать пропуски, недосмотреть, недослышать*. Следовательно, она антинаучна: ибо она не проявляет ко всему воспринятому одинакового интереса.

Слово заключает в себе только образ, отсюда понятие. Мысль производит вычисления с величинами искусства.

Всякая рубрикация есть попытка прийти к образу.

Ко всякому истинному *бытию* мы относимся поверхностно, мы говорим на языке символов, образов. Затем мы кое-что прибавляем, силою искусства, подчеркивая главное, забывая второстепенное.

19 [68]

Апология искусства.

Фалес давно устарел—но художник, стоя у водопада, не может не отдать ему должное.

19 [69]

Наша публичная, государственная и социальная жизнь сводится к уравновешиванию эгоизмов: решению вопроса о том, как добиться терпимого существования, не тратя никакой силы любви, только с помощью ума эгоистических участников.

Наше время питает ненависть к искусству, как и к религии. Оно не желает удовлетвориться ни отсылкой к потустороннему миру, ни надеждой на просветленность мира искусства. Оно считает это бесполезной «поэзией», шуткой и т.д. Наши «поэты» *соответствуют*. Но искусство ужасающе серьезно! Новая метафизика ужасающе серьезна! Мы так обставим ваш мир образами, что вам станет страшно. Это в наших руках! Заткните себе уши, ваши глаза увидят наш миф. Наши проклятия падут на вас!

Наука должна теперь доказать свою полезность! Она стала кормилицей, в услужении у эгоизма. Государство и общество приняли ее на службу, чтобы использовать в *своих* интересах.

Нормальное состояние—это *война: мир* мы заключаем только на время.

19 [70]

Мне нужно знать, как философствовали греки во времена расцвета их искусства. *Сократические* школы размещались в море прекрасного – какой отпечаток это на них накладывает? Искусству уделяется колоссальное внимание. Однако сократики относятся к нему либо враждебно, либо теоретически.

Напротив, у более древних философов господствует отчасти тот же инстинкт, который создал трагедию.

19 [71]

Понятие философа и типы.

Что является общим для всех?

Он либо порождение своей культуры, либо ей враждебен.

Он созерцателен как художник, работающий в области изобразительного искусства, чувствителен, как верующий, каузален, как человек науки: он старается, чтобы в нем нашли отзвук все звуки мира, и хочет выразить их слитное звучание в понятиях. *Порыв к макрокосму* и при этом *разумное наблюдение* – как актер или драматург, который преображается, сохраняя при этом разум, чтобы проецировать себя вовне.

Диалектическое мышление обрушивается на него, как струя воды при обливании.

Примечателен Платон: энтузиаст диалектики, т.е. все той же разумности.

19 [72]

Философы. Описание природы у философов.

Философ наряду с человеком науки и художником.

Обуздание познавательного инстинкта с помощью
искусства,
религиозного стремления к единству –
с помощью понятия.

Странное соседство концепции и абстракции.

Значение для культуры.

Метафизика как вакуум.

19 [73]

Философ будущего? Он должен стать верховным трибуналом художественной культуры, одновременно и органами безопасности против всех эксцессов.

19 [74]

Не станем же мы все рубрицировать, все общие понятия называть «философскими». Так же как все бессознательное и интуитивное. Даже филологические конъектуры не исключают творчества, которое не вполне укладывается в сознательное мышление.

19 [75]

Философское мышление чувствуется повсюду в мышлении научном: даже при конъектурах. Оно вырывается вперед на подвижных опорах. За спиной у него кряхтит неуклюжий рассудок и ищет более устойчивых опор, чтобы догнать явившийся ему волшебный образ. Стремительный полет через большие пространства! Только ли это большая скорость? Нет. То крылья фантазии, т.е. перелет с одной возможности на другую, которые временно принимаются за нечто действительное. Туда—сюда, от возможности к действительности и снова к возможности.

Но что есть такая возможность? Озарение, напр. «могло бы быть так...». Но как *приходит* озарение? Порой случайно, внешним образом: совершается сопоставление, открытие какой-нибудь аналогии. Тут происходит *расширение*. Фантазия заключается в *быстром видении подобного*. Рефлексия соотносит затем понятие с понятием и проверяет. *Подобие* должно смениться *каузальностью*.

Неужели «научное» мышление и «философское» различаются только *«дозой»* или, может быть, *областью* применения?

19 [76]

Не существует *философии, отделенной от науки: и там, и тут думают одинаково*. То, что *бездоказательное* философствование имеет все же ценность, и, как правило, большую, чем научное положение, объясняется эстетической *ценностью* такого философствования,—его красотой и возвышенностью. Оно еще продолжает существовать как *произведение*

искусства и тогда, когда утрачивает значение как научное построение. Но разве в делах науки не так же?

Другими словами: решает не чистый *познавательный инстинкт*, а *эстетический*. Малодоказательная философия Гераклита имеет большую художественную ценность, чем все положения Аристотеля.

Следовательно, инстинкт познания обуздывается в культуре народа фантазией. При этом философ преисполнен высшего *пафоса истины*; *ценность* его знания обеспечивает его *истинность*. Все *плодотворное*, вся движущая сила заключена в этих *предвосхищающих* взглядах.

19 [77]

Создание фантазии можно наблюдать глазом. Подобие ведет к самым дерзким выводам, но и к совсем другим отношениям, контраст вызывает контраст, и так непрерывно. Здесь *видно*, как исключительно велика продуктивность интеллекта. Это жизнь образов.

19 [78]

Когда мыслишь, надо уже владеть тем, что ищешь, владеть благодаря фантазии — только тогда рефлексия может судить об этом. Она делает это, включая новое в цепочку привычного и уже испытанного.

Что, собственно, является «логическим» в образном мышлении?

Это, во всяком случае, нечто *художественное*, создание форм, которые пробуждают память и провоцируют озарение: *данная форма выталкивает наружу* воспоминание и тем усиливает. Мышление есть выталкивание наружу.

В мозгу намного больше образных рядов, чем это нужно для мышления: интеллект быстро отбирает подобные образы, отобранное снова творит множество образов, и вновь из них быстро что-то отбирается и т.д.

Сознательное мышление есть только акт выбора представлений, таков долгий путь к абстракции.

1) сила, порождающая множество образов; 2) сила, отбирающая сходное и его выделяющая.

Больной, лежащий в жару, поступает так, разглядывая стены и обои, но только здоровые проецируют вместе с рисунком и обои.

19 [79]

Художественная сила обнаруживает себя двояко — как производящая образы и как их отбирающая.

Мир сновидений доказывает правильность этого: человек не движется здесь дальше к абстракции или он не руководствуется теми образами, которые воспринимает глазом, и изменяется под их воздействием.

Присматриваясь к этим силам внимательнее, видишь, что здесь отсутствует художественное, совершенно свободное творчество нового: это было бы чем-то произвольным, а значит, невозможным. Скорее, это тончайшие излучения нервной деятельности, видимые на плоскости, они соотнесены как звуковые фигуры Хладни с самим звуком. Так и эти образы относятся к порождающей их нервной деятельности. Нежнейшее парение и дрожание! Художественный процесс психологически абсолютно определен и необходим. Всякое мышление является на поверхности как произвол, как подчиненное нашему желанию: мы не замечаем бесконечной деятельности.

Мыслить *художественный процесс независимо от мозга* — сильная антропопатия: но так обстоит дело и с волей, моралью и т.д.

Желание есть ведь только физиологическая сверхактивность, которая стремится к разрядке и давит на все вплоть до мозга.

19 [80]

Результат: все дело лишь в *степенях* и *количествах*, все люди — художники, философы, ученые и т.п.

Наши оценки ориентированы на количество, не на качество. Мы почитаем *великое*. Но тем самым и *ненормальное*.

Ибо почитание великих последствий малого есть только удивление перед результатом и диспропорцией мельчайших причин. Только когда мы суммируем очень большое число последствий и рассматриваем их как *единство*, мы получаем впечатление величия, т.е. с помощью этого единства мы *создаем* величие.

Но человечество растет только в почитании *редкостного величия*. Даже то, что таковым мнится, напр. *чудо*, оказывает воздействие. Испуг — лучший удел человечества.

19 [81]

Сновидения как отбирающее продолжение зрительных образов.

В царстве интеллекта все качественное выступает только как *количественное*. К качеству нас ведет понятие, слово.

19 [82]

Возможно, человек ничего не может *забыть*. Операции видения и познания слишком сложны, чтобы они могли полностью изгладиться, т.е. все формы, которые когда-либо были произведены мозгом и нервной системой, с этого момента часто воспроизводятся. Сходная нервная активность вызывает сходные образы.

19 [83]

Философское мышление имеет специфику, сходную с мышлением научным, но направлено оно на *великие* вещи и события. Понятие величия изменчиво, частью оно эстетическое, частью моральное. Это *обуздание* познавательного инстинкта. В этом и заключено культурное значение.

Но если метафизика устраняется, то *великим* человечеству снова покажется что-то иное. Я имею в виду, что философы станут предпочитать другие области: и будем надеяться, те, где они смогут благотворно влиять на новую культуру.

Это *законодательство величия*, «именование», связанное с философией: «это – великое», говорит философ, – и тем самым возвышает человека. Начало этого в моральном законодательстве: «это – великое», позиция семи мудрецов, которую в хорошие времена римляне никогда не сдавали.

19 [84]

Подлинный материал всяческого познания – это тончайшие ощущения удовольствия и неудовольствия: на плоскости, куда нервная деятельность проецирует формы боли и наслаждения, рождается подлинная тайна: то, что мы зовем ощущением, производит одновременно *формы*, которые затем вызывают новые ощущения.

Сущность ощущений удовольствия и неудовольствия в том, что они выражаются в адекватных движениях: от того, что эти адекватные движения снова побуждают к ощущениям другие нервы, возникает ощущение *образа*.

19 [85]

Мудрость и наука.
О философах.

Посвящается Артуру Шопенгауэру, бессмертному.

19 [86]

σοφία[1] и *ἐπιστήμη*[2]. *σοφία* заключает в себе начало выбора, вкуса: тогда как наука, не имея столь тонкого вкуса, кидается на все, поддающееся познанию.

19 [87]

Дарвинизм прав и в том, что касается мышления образами: более сильный образ поглощает слабейшие.

19 [88]

«В нашей любимой подлой Германии!»

19 [89]

Что есть философ? Можно ли ответить, обратившись к древним грекам?
Фалес. Мифолог и философ.
Анаксимандр. Трагическое мировоззрение. Трагедия.
Гераклит. Иллюзия. Художественное в философах. Искусство.
Пифагор. Мистика и философия. Религия.
Анаксагор. Цели. Дух и материя.
Парменид. Зенон. Логическое. Логика.
Эмпедокл. Любовь. Ненависть. Право и мораль в любви. Мораль.
Демокрит. Число и мера. Точка зрения всякой физики. Философия природы.

---

1 Мудрость (*греч.*).
2 Наука (*греч.*).

Пифагорейцы. Сектантство.
Сократ. Философ и культура. Культура.
Возникновение философов и – философский трибунал для культуры будущего.

19 [90]

Весьма важно, совершается ли мышление с удовольствием или без удовольствия: тот, кому это в тягость, тот, следовательно, меньше к этому расположен и меньше в этом продвинется: он себя *принуждает*, а в такой области это мало что дает.

19 [91]

Все естественные науки есть только антропология, попытка понять человека; еще вернее, сложный обходной маневр, чтобы все-таки возвратиться к человеку. Разбухание человека до макрокосма, чтобы в итоге сказать: «Ты есть в конце концов то, что ты есть».

19 [92]

Порой результат, достигнутый скачком, тотчас же, с точки зрения его следствий оказывается истинным и плодотворным.

Ведет ли гениального исследователя верное *предчувствие?* Да. Он видит именно *возможности*, не имея еще достаточных оснований: но то, что он полагает возможным, показывает его гениальность. Он быстро перелистывает то, что представляется ему в принципе доказуемым.

Злоупотребление познанием, заключающееся в вечном повторении экспериментов и собирании материала, тогда как вывод вытекает уже из немногого. Так же и в филологии: полнота материала во многих случаях бесполезна.

19 [93]

Моральное также не имеет иного источника, кроме интеллекта, но связующая цепь образов воздействует здесь иначе, чем у художника и мыслителя: она побуждает к *действию*. Совершенно ясно, что восприятие подобного, *идентификация* – есть необходимая предпосылка. Затем воспоминание о собственной боли. Быть добрым означает, сле-

довательно, *очень легко* и *быстро* проводить операцию отождествления. Значит, это преображение, как у актера.

Всяческая порядочность и всякое право проистекают, напротив, из равновесия эгоизмов: взаимное обязательство не вредить друг другу. По расчету. В форме твердых принципов это снова выглядит иначе: *твердостью* характера. Любовь и право – противоположности; кульминационная точка – самопожертвование на благо мира.

Предвидение возможных ощущений страдания определяет действия правового человека: эмпирически он знает последствия нанесения вреда не только ближнему, но и самому себе.

Христианская этика противоположна: она основывается на отождествлении себя с ближним. Делать добро другим означает здесь делать добро самому себе, сострадание равняется личному страданию. Любовь связана с жаждой единства.

19 [94]

Было бы достаточно одного честного слова благородного таможенника, чтобы навлечь на себя презрение всех в нашей республике ученой черни.

19 [95]

В этой книге я не считаюсь с современными учеными. Тем самым создается впечатление, что я не придаю им значения. Но если хочешь спокойно думать над серьезными вещами, то взгляд, вызывающий отвращение, не должен тебе мешать. И теперь, преодолевая отвращение, я обращаю свой взгляд на них, чтобы сказать им: они мне не безразличны, но я бы хотел, чтобы они были мне безразличны.

19 [96]

В Греции *философия* пошла от великого *математика.* Отсюда тяга к абстрактному, немифическому. При всем его антимифическом образе мыслей в Дельфах математик считался «мудрецом» – Орфики облекают абстрактную мысль в форму аллегории.

Греки перенимают *науки* с Востока. *Математика и астрономия старше, чем философия.*

19 [97]

Истины требует человек и достигает ее в моральном общении с людьми, на этом основано все общежитие. Люди антиципируют дурные последствия взаимной лжи. Отсюда рождается *долг правдивости.* Эпическому рассказчику предоставляется право на *ложь*, так как здесь не ожидают вредных последствий. Значит, там, где ложь кажется приятной, она дозволена; красота и приятность лжи, при условии, что она не наносит вреда. Так жрец сочиняет мифы о своих богах: они оправданы их возвышенностью. Чрезвычайно трудно снова оживить мифическое чувство свободной лжи. Великие греческие философы жили еще целиком в мире, где было право на ложь.

Там, где невозможно знать истину, допустима ложь.

По ночам каждый человек позволяет непрерывно лгать себе.

Стремление к истине возникало бесконечно медленно. Наше историческое чувство есть нечто очень новое в мире. Не исключено, что оно могло бы совсем подавить искусство.

Высказывание *истины любой ценой*—жест *сократический.*

19 [98]

Философ.

Размышления о борьбе искусства и познания.

19 [99]

«Ученая охлократия» вместо республики ученых.

19 [100]

Очень поучительно, когда Гераклит сравнивает свой язык с Аполлоном и Сивиллой.

19 [101]

Чувства водят нас за нос.

19 [102]

Истина и ложь с физиологической точки зрения.

Истина как моральный закон—два источника морали.

Сущность истины определяется по ее *последствиям.*

Последствия заставляют предположить существование недосказанных «истин».

В *борьбе* между такими порожденными силою истинами проявляет себя потребность в том, чтобы найти к ним иной путь. Либо объясняющий все с точки зрения силы, либо восходящий к ней от примеров, явлений.

Восхитительное изобретение логики.

Постепенный перевес логических сил и ограничение тех, которые делают знание *возможным.*

Непрерывная реакция художественных сил и ограничение тем, что знания *достойно* (судя по *последствиям*).

19 [103]

Борьба в *философе.*

Универсальный инстинкт принуждает его к плохому мышлению, колоссальный пафос истины, рождающийся из широты его взглядов, принуждает его к *высказыванию,* а последнее — снова к логике.

На одной стороне рождается *оптимистическая метафизика логики* — постепенно она все отравляет и покрывает ложью. Логика, если она самодержавна, ведет ко лжи: ибо она не самодержавна.

Другое чувство истины проистекает из *любви,* доказательство силы.

Высказывание *истины,* дающей чувство *счастья* на основе *любви,* относится к познанию единичного лица, которого заставляет высказываться избыток чувства счастья.

19 [104]

Быть абсолютно правдивым — героическое наслаждение человека среди лживой природы! *Но осуществимо оно только весьма относительно*! Это трагично. Это *трагическая проблема Канта*! Искусство получает теперь совершенно *новое* достоинство. Науки же, напротив, в известной степени *деградируют.*

19 [105]

Истинность искусства: только оно в настоящее время честно.

Так дальним обходным путем мы снова приходим к *естественному* отношению (каким оно было у греков). Выяснилось, что основать культуру на знаниях невозможно.

19 [106]

Борьба за *истину вообще* и борьба *вокруг* **определенной** истины – разные вещи.

19 [107]

Выводы, сделанные бессознательно, вызывают у меня сомнение. Это, видимо, и есть тот самый переход от *образа* к *образу*: последний образ, к которому приходят, действует как мотив и побуждение.

Бессознательное мышление совершается, должно быть, вне понятий – в форме *созерцаний*.

Но таков ключевой метод созерцательного философа и художника. Он делает то же самое, что делает каждый по личным физиологическим причинам, но в отношении безличного мира.

Это мышление в образах изначально не имеет строго *логического* характера, но все же всегда более или менее логично. Философ старается затем заменить образное мышление понятийным. Инстинкты тоже представляют собой, кажется, такое мышление образами, которое в результате становится побуждением и мотивом.

19 [108]

Насколько велика была этическая сила стоиков, явствует из того, что они нарушали свой принцип в угоду свободе воли.

19 [109]

К теории морали: в политике государственный муж нередко предвосхищает деяние своего противника и совершает деяние первым: «если этого не сделаю я, сделает он». Своего рода *вынужденная оборона* как политический принцип. Точка зрения войны.

19 [110]

Древние греки не имели нормативной теологии: каждый имел право сочинять свою и мог верить, во что хотел.

Громадный пласт философской мысли у греков (с теологическим продолжением в веках).

Большие логические силы обнаруживают себя, напр., в организации культурных сфер отдельных городов.

19 [111]

Орфики *непластичны* в своих мечтаниях, граничат с аллегорией.

19 [112]

Боги стоиков заботятся только о *величии*, пренебрегают малым и единичным.

19 [113]

Шопенгауэр отрицает воздействие моральной философии на моральные принципы: так же, как художник творит, не опираясь на понятия. Удивительно! Верно, что каждый человек уже есть интеллигибильное существо (обусловлен бесчисленными поколениями?). Но ведь сильное возбуждение определенных ощущений посредством понятий *усиливает* эти нравственные силы. Не образуется ничего нового, но творческая энергия концентрируется в одном направлении. Напр., категорический императив очень усилил ощущение альтруистической добродетели.

Мы и здесь видим, что высоконравственный человек вызывает, словно по волшебству, подражание. Философ должен это волшебство распространить. То, что является законом для высших экземпляров, должно постепенно стать законом для всех; пусть только как их ограничение.

19 [114]

Стоики перевели Гераклита на плоскость и истолковали его неверно. Эпикурейцы также исказили строгие принципы Демокрита своей изнеженностью (возможности).

У Гераклита высшая закономерность мира, но не оптимизм.

19 [115]

Процесс, который все религии, философия и наука ведут по отношению к миру, начинается с грубейших ант-

ропоморфизмов и *никогда не прекращает делать их все более утонченными.*

Отдельный человек рассматривает даже созвездия как нечто, что служит ему или с ним связано.

Греки в своей мифологии всю природу растворили в греках. Природа казалась им только маскарадом, переодетыми очеловеченными богами. В этом они противоположны всем реалистам. Противоречие истины и явления жило в них глубоко. Метаморфозы были специфичны.

Фалес выразил это в своем тезисе о том, что все есть вода.

19 [116]

Относится ли интуиция к родовым понятиям или к завершенным *типам*? Но родовое понятие всегда далеко отстает от хорошего экземпляра, тип совершенства выходит за рамки действительности.

Этические антропоморфизмы: Анаксимандр: суд.
Гераклит: закон.
Эмпедокл: любовь и ненависть.

Логические антропоморфизмы: Парменид: только бытие.
Анаксагор: *νοῦς*[1].
Пифагор: всё есть число.

19 [117]

Всемирная история короче всего, когда измеряешь ее значительными философскими открытиями, оставляя в стороне эпохи, им враждебные. Ни у кого не видим мы такой активности и творческой силы, как у *греков*; они заполняют самый большой промежуток времени, они действительно создали все типы.

Им принадлежит открытие *логики*.

Разве уже язык не свидетельствует о способности человека к созданию логики?

---

1 Ум (*греч.*).

Конечно, это самое удивительное из логических операций и способов дифференцировать мир. Но он не появился вдруг, а является *логическим* итогом бесконечно длительного времени. Здесь следует задуматься об образовании инстинктов: о постепенности их развития.

Духовная деятельность тысячелетий, отложившаяся в языке.

19 [118]

Человек лишь мало-помалу начинает понимать, как бесконечно сложен мир. Вначале он представляет его себе совсем простым, т.е. таким же поверхностным, как и сам человек.

Он исходит из самого себя, самого позднего из созданий природы, и мыслит себе силы, прасилы такими, каково то, что входит в его сознание.

Действие сложнейших механизмов мозга он рассматривает так, будто эти действия изначально были одного порядка. Тот факт, что этот механизм создал в короткое время нечто, доступное пониманию, заставляет его думать, что мир очень молод: он стоит творцу не так уж много времени, думает он.

Он думает, что слово «инстинкт» что-то объясняет, и, не смущаясь, переносит даже бессознательные поступки на глубинный процесс становления вещей.

Ощущения времени, пространства и причинности даны, кажется, с первым *ощущением*.

Человек знает мир в той мере, в какой он знает себя: т.е. глубина мира открывается ему в той мере, в какой он способен удивляться самому себе и своей сложности.

19 [119]

Должна существовать возможность доказательства того, что всего существующего и бытийствующего когда-то *не было* и потому когда-нибудь *не будет*. Становление у Гераклита.

19 [120]

Закладывать в основание мира моральные, художественные, религиозные потребности человека — так же

рационалистично, как и механистично: т.е. мы не знаем ни о толчке, ни о тяжести. (?)

19 [121]

Нам неведома истинная сущность *ни одной причинной связи.*

Абсолютный скепсис: необходимость искусства и иллюзии.

19 [122]

Тяжесть объясняется, быть может, из движущегося эфира, который кружит вокруг необъятного созвездия вместе со всей солнечной системой.

19 [123]

Невозможно *доказать* значение существования ни метафизического, ни этического, ни эстетического.

19 [124]

Порядок в мире – результат самых трудных, медленных и мучительных эволюций, осмысленный как сущность мира. Гераклит!

19 [125]

Надобно доказать, что все мировые конструкции – антропоморфизмы: да и все науки, если Кант прав. Правда, здесь замкнутый круг: если науки правы, то мы не стоим на кантовской основе; если прав Кант, то науки не правы.

Против Канта в любом случае можно возразить, что, даже если принять все его положения, все еще остается *возможным*, что мир таков, каким он нам представляется. В личном плане эта позиция, впрочем, совершенно непригодна. С таким скептицизмом никто не может жить.

Мы должны выйти за рамки этого скепсиса, *забыть* о нем! Чего только не должны мы забыть в этом мире! Искусство, идеальный образ, температуру.

Не в *познании*, в *творчестве* наше спасение! В высшей иллюзии, в благороднейших волнениях души заключается наше величие. Если Вселенная нас не касается, то мы желаем иметь право ее презирать.

19 [126]

Страшное одиночество последнего философа! Его обступила природа, над ним кружит воронье. И вот он кричит природе: дай забвение! Забвение! *Нет, он выносит страдание как титан – до тех пор, пока ему не будет подарено примирение в* высшем трагическом искусстве.

19 [127]

Рассматривать «дух», продукт мозга, как сверхъестественное! Даже обожествлять, какая глупость!

19 [128]

Среди миллионов разрушительных миров один – возможный! И он разрушителен. Он был не первым!

19 [129]

Доплатоновские философы.
Платон.
Сократические школы.

Поэтика.
Ритмика.
Риторика.

19 [130]

«Хоэфоры».
«Труды и дни».
Лирики.
Феогнид.

Латинская грамматика.
Греческая грамматика.

19 [131]

Эдип.
Речи
последнего философа,
обращенные к самому себе

Фрагмент
из истории будущего

Последним философом называю я себя, ибо я – последний человек. Никто не говорит со мной, кроме меня самого, и мой голос доносится до меня как голос умирающего. С тобой, любимый голос, с тобой, последним вздохом воспоминания о счастье человеческом, позволь мне говорить всего лишь час, благодаря тебе я забуду о своем

одиночестве и упьюсь лживым многообразием и лживой любовью, ибо сердце мое противится верить, что любовь умерла, оно не выносит ужаса беспредельного одиночества и заставляет меня говорить, как будто нас тут двое.

Слышу ли я тебя еще, голос мой? Ты шепчешь, шепчешь проклятия? И все же да раздерут твои проклятия внутренности этого мира! Но он еще живет и смотрит на меня, только еще безжалостнее и холоднее своими сверкающими звездами, он живет, такой же глупый и слепой как прежде, и только одно умирает – человек.

И все же! Я еще слышу тебя, возлюбленный мой голос! Еще один умирает вместе со мной, последним человеком, в этой Вселенной: последний вздох, *твой* вздох, умирает со мной, донесшееся до меня «О, горе! О, горе!» – овеявшее меня, последнего из горюющих, Эдипа.

19 [132]

Ужасающее следствие дарвинизма, который я, впрочем, считаю истиной. Вся наша почтительность обращена на качества, которые представляются нам вечными: моральность, художественность, религиозность и т.д.

Размышляя об инстинктах, не продвинешься ни на шаг в понимании целесообразности. Ибо именно эти инстинкты представляют собой лишь продукт бесконечно долго продолжавшегося процесса.

Воля объективирует себя не *адекватно*, как говорит Шопенгауэр: так кажется, когда исходишь из наиболее совершенных форм.

Эта воля также в высшей степени сложное последнее звено в природе. Среди предпосылок и *нервы*.

И даже сила тяжести: ведь и это не простой феномен, а снова результат движения солнечной системы, эфира и т.д.

И механический толчок тоже нечто сложное.

Мировой эфир как правещество.

19 [133]

Всякое познание есть отражение в очень определенных формах, которые не существуют заранее. Природа не знает *образа*, *величины*, большими или маленькими вещи выступают только для познающего. *Бесконечное* в природе:

она нигде не имеет границ. Только для нас существует конечное. Время делимо до *бесконечности.*

19 [134]

От Фалеса до Сократа – сплошные переносы человеческого на природу – колоссальные спектакли человеческих теней, отбрасываемых на природу, на горные склоны!

Сократ и Платон. Познание и добро универсальны. *Прекрасное* в начале. *Идеи* художника.

Пифагор	число.
Демокрит	вещество.
Пифагор	человек не продукт прошлого, но возврат. Единство всего живого.
Эмпедокл	животное и растительный мир с моральной точки зрения, универсальный половой инстинкт и ненависть. Универсальная «воля».
Анаксагор	дух как начало начал.
Элеаты.	
Гераклит	созидательная сила художника как начало начал.
Анаксимандр	суд и наказание универсальны.
Фалес.	

Прежде боги и природа. Религии – только универсальные выражения. Астрология. Человек как цель. «*Всемирная* история».

Кантовская вещь в себе как категория.

Философ есть продолжение инстинкта, посредством которого мы непрерывно, при помощи антропоморфных иллюзий, общаемся с природой. Глаз. Время.

19 [135]

Философ, запутавшийся в тенетах *языка.*

19 [136]

Я хочу изобразить и прочувствовать *грандиозное развитие* **некоего** *философа*, который желает знания, философа по имени человечество.

Большинство людей настолько подчинены инстинкту, что вообще не замечают, что происходит. Я хочу сказать и заставить обратить внимание на то, что происходит.

Некий философ тождествен здесь со всеми устремлениями науки. Ибо все науки покоятся на общем фундаменте философии.

Показать грандиозное *единство* во всех познавательных инстинктах: ученый, разбившийся на куски.

19 [137]

Задачи:

Так называемые абстракции.

Формы как поверхности.

19 [138]

Апология искусства

Введение.

Вынужденная ложь и *véracité du dieu*[1] Декарта.

Платон *против* искусства.

1. Язык и понятие.
2. Формы как поверхности.
3. Пафос истины.
4. ———

19 [139]

Бесконечность есть изначальный факт: следовало бы только объяснить, откуда берется конечное. Но точка зрения конечного чисто чувственна, т.е. иллюзорна.

Как можно осмелиться говорить о предназначении земли!

В бесконечном времени и бесконечном пространстве не существует целей: *то, что там есть, есть вечно* в каких-либо формах. Что означает это для метафизического мира, предугадать невозможно.

Человечество должно уметь *стоять*, ни на что не опираясь, — великая задача художника!

19 [140]

Время само по себе — бессмыслица: оно есть только для ощущающего существа. Так же и пространство.

Все *фигуры* принадлежат субъекту. Он — зеркало, схватывающее *поверхности*. Все качества мы должны стереть.

---

1 Правдивость бога (*фр.*).

Мы не можем мыслить вещи, каковы они есть, потому что мы не вправе их мыслить.

Все остается таким, какое оно есть: т.е. все качества указывают на неподвластное определению, абсолютное положение дел. Отношение приблизительно такое, как между звуковыми фигурами Хладни и колебаниями.

19 [141]

Всякое знание возникает путем сепарации, отграничения, ограничения; никакого абсолютного знания целого.

19 [142]

Удовольствие и неудовольствие как универсальные ощущения? Не думаю.

Но где выступают художественные силы? Конечно, в кристалле. Образование *фигуры*: но не предполагает ли это созерцающее существо?

19 [143]

Музыка как дополнение языка: множество *прелестных* вещей и целые состояния увлеченности, которые не может передать язык, передает музыка.

19 [144]

В природе отсутствует форма, ибо не существует внутреннего и внешнего.

Все искусство основано на *зеркальности* глаз.

19 [145]

Чувственное познание человека, несомненно, нацелено на *прекрасное*, оно просветляет мир. Чего еще нам искать? Чего хотим мы за пределами наших чувств? Неустанное познание уводит в пустоту и уродство. *Довольствоваться* миром, как он дан в эстетическом созерцании!

19 [146]

Как только хотят *познать* вещь в себе, *тотчас же видят перед собой именно этот мир* — познание возможно только как отражение и соизмерение себя *одной* мерой (ощущение).

Мы *знаем*, что мир есть: абсолютное и безусловное познание есть воля к познанию без познания.

19 [147]

Так называемые *бессознательные выводы* восходят к *всесохраняющей памяти*, которая предоставляет опыты параллельного свойства и потому уже *знает* последствия того или иного поступка. Это не антиципация воздействия, но чувство: одинаковые причины и одинаковые следствия, вызванные образом, сохранившимся в памяти.

19 [148]

Мы слишком легко путаем *кантовскую* вещь в себе и истинную суть вещей, как понимают ее *буддисты*: т.е. действительность представляет всецело *видимость* или *явление, всецело адекватное истине*.

Видимость как небытие и явление сущего спутываются друг с другом.

Вакуум заполняется всевозможными суевериями.

19 [149]

Ход философии: вначале мыслятся люди как первопричина всех вещей – постепенно вещи получают объяснение по аналогии с отдельными человеческими свойствами, наконец останавливаются на *ощущении*. Большой вопрос: является ли ощущение первичным фактом всей материи?

Притяжение и отталкивание?

19 [150]

Влечение к историческому познанию – его цель осмыслить человека в становлении и здесь устранить чудо.

Это влечение отвлекает от инстинкта культуры величайшие силы: познание – чистая роскошь, от этого современная культура ни насколько не повышается.

19 [151]

Смотреть на философию как на астрологию: а именно связывать судьбу мира с судьбой человека: т.е. рассматривать высшую эволюцию *человека* как высшую эволюцию

мира. Этот философский инстинкт питает все науки. Человечество сначала уничтожает религию, потом науку.

19 [152]

Чувство *прекрасного* связано с порождением.

19 [153]

И кантовской теорией познания человек сразу же воспользовался для прославления человека: только в нем мир обретает реальность. Им, как мячом, играют в человеческих головах. В действительности это означает только одно: следует думать, что существуют произведение искусства и глупый человек, чтобы его рассматривать. Правда, как феномен мозга он существует для этого глупца лишь постольку, поскольку он сам все же является художником и добавляет от себя формы. Он мог бы смело утверждать: вне моего мозга он вообще не обладает реальностью.

Формы интеллекта возникли из материи очень постепенно. Вероятно, что они строго соответствуют истине. Откуда мог бы появиться такой аппарат, который изобретает нечто новое!

Главной способностью мне представляется способность воспринимать *фигуру*, отраженную в зеркале. Пространство и время есть лишь *измеренные*, ритмом размеренные вещи.

19 [154]

Вы не должны спасаться бегством в метафизику, но деятельно принести себя в жертву *становящейся культуре*! Вот почему я так строго отношусь к мечтательному идеализму.

19 [155]

Всякое познание есть измерение масштабом. Без масштаба, т.е. без ограничения, не бывает познания. В области интеллектуальных форм дело обстоит так же, как если бы я поставил вопрос вообще о ценности познания. Я должен занять позицию, которая находится *выше* или по меньшей мере *тверда*, чтобы воспользоваться ею в качестве масштаба.

19 [156]

Если мы сведем весь мир интеллекта к *влечению* или *ощущению*, то такая беднейшая перцепция объяснит очень мало.

Положение: не существует познания без познающего или нет субъекта без объекта и нет объекта без субъекта вполне верно, но крайне тривиально.

Мы ничего не можем сказать о вещи в себе, потому что мы лишили себя точки зрения познающего, т.е. измеряющего. Какое-либо качество существует *для нас*—это значит мы его мера. Если отнять меру, то что останется от качества!

Что вещь *есть*, можно понять только с помощью установленного рядом субъекта измерения. Ее свойства как таковые нас не касаются, они важны лишь поскольку они воздействуют на нас.

Теперь надо спросить: как возникло такое *измеряющее существо*?

Растение тоже существо, дающее меру.

19 [157]

Грандиозный консенсус людей по поводу вещей доказывает полную однородность их аппарата перцепции.

19 [158]

Для растения мир такой-то и такой-то—для нас такой-то и такой-то. Если сравнить обе силы перцепции, то наше понимание мира будет казаться нам более правильным, т.е. более отвечающим истине. Но человек прошел большой путь развития, а познание продолжает еще развиваться: значит, картина мира становится все истиннее и полнее. Естественно, это только *отражение*, все более отчетливое. Но и зеркало не есть нечто совсем постороннее, не принадлежащее сущности вещей, оно долго формировалось подобно сущности вещей. Мы видим стремление сделать зеркало все более адекватным: естественный процесс продолжает наука. Так вещи отражаются все яснее; постепенное освобождение от излишнего антропоморфизма. *Для растения весь мир—растение*, для нас—человек.

19 [159]

Толчок, воздействие одного атома на другой также предполагает *ощущение*. Нечто в себе чуждое не может воздействовать друг на друга.

Не пробуждение ощущений представляет трудность, а пробуждение сознания в мире. Но и это все еще объяснимо, если все обладает ощущением.

Если все имеет ощущения, то перед нами неразбериха мельчайших, больших и самых больших центров ощущения. Эти комплексы ощущений, большие или меньшие, следовало бы именовать «волей».

Мы с трудом избавляемся от *качеств*.

19 [160]

Говорить о бессознательной цели человечества я считаю неправильным. Оно не целое, подобное муравейнику. Пожалуй, можно говорить о бессознательной цели какого-то города, народа: но что это означает, когда говорят о бессознательной цели *всех муравейников* земли!

19 [161]

Ощущение, рефлекторные движения, очень частые и молниеносные, постепенно совсем привычные производят конечную операцию, т.е. порождают чувство причинности. От ощущения каузальности зависят пространство и время.

Память сохраняет совершенные рефлекторные движения.

Сознание начинается с ощущения каузальности, т.е. память старше, чем сознание. Напр., у мимозы мы видим память, но не сознание. Конечно, у растения память без *образа*.

Но *память* должна тогда относиться к сущности *ощущения*, быть первородным свойством вещей. Но тогда то же и рефлекторные движения.

Нерушимость законов природы означает вот что: ощущение и память содержатся в сущности вещей. То, что какое-то одно вещество, соприкасаясь с другим, реагирует именно так,—вопрос памяти и ощущения. Когда-то в прошлом оно этому *научилось*, т.е. деятельность веществ—это *законы, сформировавшиеся* в процессе становления. Но затем

характер реакции, выбор решения определяется удовольствием и неудовольствием.

Но если удовольствие, неудовольствие, ощущение, память, рефлекторные движения относятся к сущности материи, то *человеческое познание проникает в сущность вещей намного глубже.*

Вся *логика* в природе распадается тогда на систему *удовольствий* и систему *неудовольствий.* Каждый тянется к удовольствиям и избегает неудовольствий, это вечные законы природы.

19 [162]

Память не имеет ничего общего с нервами, с мозгом. Это первичное свойство. Ибо человек носит в себе память всех предшествующих поколений.

Образ памяти есть нечто очень искусственное и *редкое.*

19 [163]

Вести речь о памяти, которая никогда не ошибается, так же неправильно, как и об абсолютно целесообразном действии естественных законов.

19 [164]

Существует ли бессознательное заключение? Делает ли материя *выводы*? Она ощущает и борется за свое индивидуальное бытие. «Воля» обнаруживает себя, во-первых, в *изменении*, т.е. имеется род *свободной воли*, которая модифицирует существо вещи, стремясь к удовольствию и отталкиваясь от неудовольствия. Материя наделена некоторым числом качеств, которые *протейски* изменчивы, которые она в зависимости от своих целей акцентирует, усиливает, использует в интересах целого.

Качества представляют собой, по-видимому, только определенные модифицированные деятельности *одной* материи. Выступающие в зависимости от пропорций числа и меры.

19 [165]

Мы знаем только *одну* реальность — реальность *мысли.* А что, если это сущность вещей?

Если бы память и ощущение были *материей* вещей!

19 [166]

Мысль дает нам понятие о совершенно новой форме *реальности*: она складывается из ощущений и памяти.

19 [167]

Человек в мире мог бы действительно осмыслить себя как персонажа **из какого-то** *сна*, который и сам тоже видел этот сон.

19 [168]

Философ у греков продолжает при ярком свете дня ту деятельность, благодаря которой греки пришли к своей культуре.

19 [169]

1. Отсутствие διαδοχαί[1].

5. Различные типы.

19 [170]

Философы — высший класс среди аристократов духа. У них нет публики, им нужна *слава*. Для того чтобы поделиться лучшими своими радостями, они нуждаются в *доказательствах*: в этом они несчастнее, чем художники.

19 [171]

На примере современной Германии мы видим, что возможен расцвет науки в условиях варварской культуры; точно так же и полезность не имеет ничего общего с науками (хотя так кажется в условиях, когда предпочтение оказывается учреждениям химическим и естественнонаучным, а чистые химики могут прославиться как носители могущественных сил).

Наука расцветает в собственном жизненном эфире. Упадочная культура (наподобие александрийской) и некультура (как наша) не лишают ее возможности существования.

Познание может быть даже эрзацем культуры.

---

1 Преемственности (*греч.*).

19 [172]

Причина того, что познание и культура могут оставаться чуждыми друг другу, — в обособлении знаний как следствии разделения наук. В *философе* познание снова входит в соприкосновение с культурой.

Он охватывает все знание и ставит вопрос о его ценности. Это — проблема культуры: познание и жизнь.

19 [173]

Являются ли *темные* века, напр. Средневековье, действительно периодами здоровья, как бы периодами сна, в который погружается интеллектуальный гений человечества?

Или: не есть ли и *темные* времена результат высшего предназначения? Если книги имеют свои fata[1], то, видимо, и гибель книг есть fatum[2], имеющий какую-нибудь цель.

Цели повергают нас в *смятение.*

19 [174]

В философе деятельная жизнь мира продолжается в форме метафор. Стремление к *объединяющей* власти. Каждая вещь стремится в безграничность, индивидуальный характер редко бывает очерчен в природе твердой линией, он простирается дальше. *Медленнее* или *быстрее*, вопрос чисто человеческий. Если обратиться к области бесконечно малого, то всякое развитие всегда совершается *бесконечно быстро.*

19 [175]

Что делает с людьми правда!

Можно вести высшую и очень чистую жизнь, если веришь, что владеешь истиной. *Вера в истину* необходима людям.

Правда является социальной потребностью. С социумом возникает потребность в правде. Вне социума человек вечно погружен в иллюзии. Основание государства порождает правдивость.

Инстинкт познания имеет своим источником *мораль.*

---

1 Судьбы (*лат.*).

2 Рок (*лат.*).

19 [176]

Какова ценность мира — на это должен указывать и мельчайший его осколок — посмотрите на человека, тогда вы узнаете, что вам следует думать о мире.

19 [177]

Нужда порождает при известных обстоятельствах правдивость как средство существования социального коллектива.

Интенсивная практика укрепляет инстинкт и он, благодаря метастазам, распространяется бесконтрольно. Он становится влечением. Из практического применения в особых случаях рождается качество.

И вот мы обладаем инстинктом познания.

Эта универсализация происходит благодаря вторжению *понятия*. Качество это начинается с *ложного* суждения:быть правдивым — значит быть правдивым *всегда*. Отсюда возникает влечение жить не по лжи: устранить все иллюзии.

Но его гонит из одной ловушки в другую.

Добрый человек тоже хочет теперь быть правдивым и верит в правду всех вещей. В истинность не только общества, но и мира. А тем самым и в его познаваемость. Потому что зачем же миру его обманывать?

Значит, он переносит свое влечение на мир и думает, что и мир должен быть по отношению к нему правдивым.

19 [178]

Я не спрашиваю о цели познания: оно случайно, т.е. возникает не вместе с разумным целеполаганием. Как расширение или отвердевание необходимого в известных случаях образа мыслей и действий.

По своей природе человек существует не для познания.

Два свойства, необходимых для различных целей, — *правдивость* и *метафора* — породили влечение к истине. Это моральный феномен, который, испытав эстетическое обобщение, вызывает интеллектуальный инстинкт.

Инстинкт есть здесь именно привычка делать определенные заключения, и отсюда *κατὰ ἀνάλογον*[1] долг делать такое заключение всегда.

19 [179]

Природа поместила человека в мир сплошных иллюзий. Это его подлинная стихия. Он видит формы, переживает влечения вместо истин. Он видит сны, населяет в своем воображении природу очеловеченными богами.

Существом познающим человек сделался случайно, в силу непреднамеренного сочетания двух качеств. Когда-нибудь он прекратит свое существование, и ничего не произойдет.

Их долго не было и когда они перестанут быть, не случится ничего. У них нет больше никакой миссии и назначения.

Человек—животное в высшей степени патетическое и относится ко всем своим свойствам так серьезно, будто от них зависит существование мира.

Подобное напоминает о подобном и сравнивает себя с ним: это познание, быстрое соединение однородного. Только подобное участвует в подобном: физиологический процесс. То, что есть подобие, есть и перцепция нового. Не мысль мыслью———

19 [180]

О лжи.

Гераклит. Вера в вечность истины.
Гибель его труда—одновременно гибель всякого познания.
А что у Гераклита истина!
Описание его учения как антропоморфизма.
Так же Анаксимандр. Анаксагор.
Отношение Гераклита к греческому народному театру.
Это—эллинский космос.
Возникновение пафоса истины. Случайное зарождение познания.

---

1 Соответственно (*греч.*).

Лживость иллюзий, в мире которых живет человек.
Иллюзия – фундамент всего великого и живого. Пафос истины ведет к гибели. (В этом заключается «великое».) Прежде всего к гибели *культуры*.
Эмпедокл и жертва. Элеаты. Платону для государства нужна ложь.
Распад культуры на *секты* у греков.
Мы же, наоборот, *через секты* возвращаемся к культуре, мы стремимся снова втиснуть безграничное познание в философа и снова убедить его в антропоморфности всякого познания.

19 [181]

Объективная ценность познания – оно не делает *лучше*. Не стремится к последним мировым целям. Возникновение его случайно. Ценность правдивости.

И всё же она делает лучше! Цель его – гибель. Оно жертвует. Наше *искусство* – слепок с безнадежного познания.

19 [182]

В познании человечество обрело превосходное средство собственной гибели.

19 [183]

То, что человек стал таким, а не иным, несомненно дело его рук: в том, что он так погружен в иллюзии (грезы) и знает только поверхностное (глаз),– его *сущность*. Стоит ли удивляться, если и влечение к истине в конечном счете снова сводится к его сущностной основе?

19 [184]

Мы чувствуем величие человека, когда слышим, что кто-нибудь, чья жизнь зависела от лживого слова, все же не солгал,– еще лучше, если правдивость заставляет государственного мужа разрушить царство.

19 [185]

Наши привычки становятся добродетелями благодаря свободному перенесению их в царство долга, т.е. благодаря тому, что мы верность им включаем в понятие. Наши при-

вычки становятся добродетелями благодаря тому, что мы меньше ценим наше благополучие, чем их нерушимость,— жертвуя индивидом или, по меньшей мере, *допуская возможность такой жертвы.* Когда индивид перестает ценить себя высоко, появляется мир добродетели и искусства — наш метафизический мир. *Долг* предстал бы в особой *чистоте*, если бы в сущности вещей ничего *не соответствовало моральному чувству.*

19 [186]

Не то чтобы мысль воздействовала на память, но мысль проходит через бесчисленные незаметные превращения, т.е. *мысли* соответствует *вещь в себе*, которая подает руку аналогичной вещи в себе в памяти.

19 [187]

Индивиды — это мосты, на которых совершается становление. Все качества первоначально только *однократные акции*, затем часто повторяемые в одинаковых случаях, наконец привычки. В каждой акции индивид участвует всем своим существом, и привычке соответствует специфическая трансформация индивида. В индивиде все до последней мельчайшей клетки индивидуально, т.е. участвует во всем его опыте и прошлом. Отсюда возможность *порождения.*

19 [188]

История греческой философии до
Платона,
представленная
в основных ее чертах
Ф.Н.

19 [189]

Введение.

1. Фалес Анаксимандр Гераклит Парменид Анаксагор Эмпедокл Демокрит Пифагорейцы Сократ.

Глава 1.

Глава 2.

19 [190]

История греческой философии.
Введение.
1. *Фалес.*
2. *Анаксимандр.*
3. *Гераклит.*
4. *Парменид.*
5. *Анаксагор.*
6. *Эмпедокл.*
7. *Демокрит.*
8. *Пифагорейцы.*
9. *Сократ.*
Добавления.

19 [191]

Введение об истине и лжи.
1. *Пафос истины.*
2. *Генезис истины.*
3. ———

19 [192]

Политический смысл древнейшей греческой философии—показать его наличие так же, как и ее волю к *метафоре.*

19 [193]

Наша склонность к *театральности* проявляет себя только в наиболее вульгарных формах, подобно тому, как наша общительность в пивной.

19 [194]

Человечество продолжает расти, бросая семена в почву невозможного, делая ставку на *добродетели*—категорический императив, как и завет «Дети, любите друг друга»—таковы требования невозможного.

Так и *чистая логика*, которой питается наука, есть невозможное.

19 [195]

Философ—самое редкое среди явлений великого, ибо познание не есть оригинальный дар человека, оно случайно. Но от этого и высший тип величия.

19 [196]

Мы должны учиться так, как греки у своего прошлого и соседей – для *жизни*, а значит, с величайшей разборчивостью и сразу же используя все, чему научились, как шест, опираясь на который можно взлететь выше всех соседей. Не по-ученому! То, что не пригодно для жизни, не является подлинной историей. Правда, все зависит от того, насколько возвышенно или пошло думаете вы о *жизни*. Тот, кто пытается актуализировать историю Рима безвкусными намеками на жалкие партийные распри современности, на эфемерное современное *образование*, грешит против прошлого еще больше, чем обыкновенный кабинетный ученый, под пером которого все кажется мертвым как мумия. (Таков историк Моммзен, имя которого часто приходится слышать в наши дни.)

19 [197]

Поведение Сократа во время *процесса военачальников* весьма удивительно, так как в политическом отношении оно по-своему истинно.

19 [198]

Наши естественные науки движутся к *гибели*, преследуя цель познания.

Наше историческое образование – к смерти культуры. Оно борется против религий – и по пути уничтожает культуру.

Это неестественная реакция против плодотворного религиозного давления – ныне бросившаяся в крайности. Без чувства меры.

19 [199]

Немцы совершенно недостойны истинного искусства: ибо какой-нибудь простофиля с политической тенденцией, типа Гервинуса, тотчас с комической важностью наседки усаживается на нем, будто это яйца, отложенные специально для него. Птица Феникс должна остерегаться класть свои золотые яйца в Германии.

19 [200]

Отвратительная немецкая культура еще отвратительнее сегодня, когда она трубит в победные трубы военной славы.

Такие скверные учителя, какие и должны были выйти из нашей филологической школы.

19 [201]

Даже такой почтенный критик Библии, как Давид Штраус, начинает говорить, как кухарка из дешевой чадной харчевни, как только вокруг него расходятся клубы гегельянского пара. Немцы, как известно, такие «образованные», умеют обходиться с естествознанием лишь как беглые кандидаты богословия, и слушают только того, кто весьма грубо разрушает их веру в чудеса.

Нынче в моде сердечно радоваться своему узколобому филистерству — филистер потерял невинность (Риль). Филистер и образованный ветрогон нашего фельетонного времени братски пожимают друг другу руки и предаются общему ликованию, когда боннский недоумок-философ Юрген Бона-Мейер отрицает пессимизм, а Риль, Ян или Штраус — Девятую симфонию.

Что означает в действительности коммерческий успех, выпавший на долю романа Фрейтага, чувствуют лишь немногие: наши блеклые властители дум от литературы становятся гротескно дерзкими и говорят, как три богатыря, хором, или услаждают себя изнеженными нимфами в манере художника Швинда.

Если вы не способны к величию, остерегайтесь великого.

19 [202]

Я не чувствую, что существует какое-либо предопределение относительно хороших книг: плохие имеют едва ли не больше шансов сохраниться в памяти человечества. Кажется почти чудом, что Эсхила, Софокла и Пиндара переписывали все снова и снова, и то, что мы вообще обладаем античной литературой, очевидно, величайшая случайность.

19 [203]

То, что Шопенгауэру суждено было пережить в наш век, что первое издание его труда было уничтожено как макулатура, что его имя постепенно выплыло из забвения, обязано, в сущности, суетливой возне незначительных, даже сомнительных литераторов———

19 [204]

Абстракции есть *метонимии*, т.е. путаница причины со следствием. Но тут важно, что всякое понятие представляет собой метонимию, и познание совершается через понятия. «Истина» становится *силой*, если сначала выделить ее как абстракцию.

19 [205]

Мораль *отрицания* великолепна, ибо восхитительно невозможна. Чему можно уподобить, когда человек в полном сознании говорит «Нет!», в то время как все его чувства и нервы говорят «Да!», и каждая клеточка, каждое волоконце противится?

19 [206]

Если я говорю об ужасающей возможности того, что познание ведет к гибели, то это вовсе не означает, будто я хочу сделать комплимент ныне живущему поколению: в нем нет ничего от таких тенденций. Но, когда видишь, как развивалась, начиная с XV века, наука, то подобная возможность и власть открываются сами собой.

19 [207]

Человек, который не верит в правдивость природы, но повсюду усматривает метаморфозы, переодевания, маскарады, в быках видит богов, в конях — мудрых толкователей природы, в деревьях — нимф: такой человек, когда он сам подчиняет себя закону правды, начинает верить и в правдивость природы, которая направлена против него.

19 [208]

Выбросить все «нам», и «мы», и «я». Свести к минимуму также предложения с «что». Избегать, по возможности, всех искусственных слов.

19 [209]

Человек все больше научался приспосабливать к себе вещи и познавать их. Более полное познание не отдаляет его от вещей, благодаря этому он все же ближе к истине, чем растения.

Воспринятое раздражение и взгляд на движение, связываясь друг с другом, дают причинность, первоначально как положение, фиксирующее опыт. Две вещи, а именно определенное ощущение и определенная картина, схваченная зрительно, всегда появляются вместе: то, что одно является причиной другого,— *метафора, заимствованная у* **воли** *и деяния*: вывод по аналогии.

Единственная каузальность, которую мы осознаем,— таковая между волей и поступком — ее мы переносим на все вещи и объясняем себе отношение двух изменений, наступающих всегда одновременно. Намерение или воление выражается nomina, поступки обозначаются verba. Животное как волящее — в этом его сущность.

Из *качества и поступка*: *свойство*, которым мы обладаем, ведет к действиям: тогда как по существу дело обстоит таким образом, что из действий мы выводим свойства: мы предполагаем свойства, потому что видим определенного рода действия.

Итак: первичное — это *действие*, его мы связываем со свойством.

Вначале возникает слово для действия, отсюда и слово для качества. Это отношение, перенесенное на все вещи, есть *каузальность*.

Сначала «видеть», потом «видение». «Видящий» считается причиной «видения». Между чувством и его функцией мы ощущаем закономерное отношение: причинность есть перенос этого отношения (с чувства на функцию чувства) на все вещи.

Первичный феномен: раздражение, воспринятое глазом, приписывать глазу, т.е. относить возбуждение чувства к чувству. Как таковое дано только раздражение: воспринимать его как деятельность глаза и говорить, что он видит, есть каузальное умозаключение. *Ощущать раздражение как деятельность*, нечто пассивное, как активное есть первое ощущение каузальности, т.е. первое ощущение

уже вызывает чувство каузальности. Внутренняя связь *раздражения* и *деятельности*, перенесенная на все вещи. Так, слово «видеть» – это слово для обозначения нераздельности раздражения и деятельности. *Глаз деятелен в ответ на раздражения*: т.е. он видит. Опираясь на функции наших чувств, мы объясняем себе мир, предполагая всюду причинность потому, что сами *переживаем* такие изменения *постоянно*.

19 [210]

Время, пространство и причинность – лишь *метафоры* познания, с помощью которых мы объясняем себе вещи. Раздражение и деятельность связаны: каким образом, мы не знаем, мы не понимаем ни одного отношения причины, но имеем непосредственный опыт таких отношений. Всякое страдание вызывает поступок, каждый поступок – страдание; это самое общее из чувств уже *метафора*. Воспринятое множество предполагает время и пространство, одно после другого и одно рядом с другим. Рядоположенность во времени порождает ощущение пространства.

Ощущение времени дается вместе с чувством причины и следствия, как ответ на вопрос о степенях скорости при различных причинных отношениях.

Ощущение пространства следует выводить посредством метафоры из ощущения времени – или наоборот?

Два *причинных отношения, локализованных рядом* друг с другом –

19 [211]

Я пытаюсь быть полезным для тех, кто достоин того, чтобы их своевременно и со всей серьезностью ввели в изучение философии. Успешна эта попытка или нет, я слишком хорошо знаю, что делать это можно еще лучше и не желаю ничего другого, как служить примером для подражания и быть превзойденным во славу философии.

Тем, кто решится на это, следует от чистого сердца пожелать не доверяться руководству первого встречного философа-профессионала из академических кругов, а читать Платона.

Прежде всего следует отучиться от всяческих ужимок и стать простым и естественным.

Опасность попасть не в те руки.

19 [212]

Введение. Типы ума и учений, дать их просто и легкообозримо.

То, что есть философия, должно быть отчетливым, такова специальная задача философии внутри культуры.

Примечательно, что философствуют в эпоху трагедии именно *греки*.

Смысл *истории*: метаморфоза растений. Пример.

Идеалы и «иконическая» история — последняя невозможна. О фильтрации, производимой посредственными умами. *Шопенгауэр*, I, XXVI.

Неприязнь к компиляциям.

Образцы — вопросы, которые ставит к философии Шопенгауэр и критика Канта. *Шопенгауэр*, I, 290.

19 [213]

В манере древних историков.

2. оправдать греков.

3. Фалес.

19 [214]

Философия
в
трагическую эпоху греков.
Краткое изложение
древних философских
учений греков.

19 [215]

Единственный способ одолеть множественность в том, чтобы сформировать роды, напр. назвать некоторое собрание способов действия «смелым». Мы объясняем их себе, сводя их в общую рубрику «смелые поступки». Все познать и объяснить означает, собственно, всего лишь рубрицировать. И резкий поворот: множество вещей сво-

димы в единство, если одновременно они рассматриваются нами как бесконечные проявления *одного* качества, напр. как действия *воды*, как у Фалеса. Мы имеем здесь дело с переносом: абстракция схватывает вместе бесчисленные действия и считается причиной. Какова абстракция (свойство), которое объединяет множество вещей? Это качество – «водный», «влажный». Весь мир – влага, стало быть состояние влажности есть целый мир. Метонимия! Ложный вывод. Предикат спутан с суммой предикатов (дефиниция).

Логическое мышление, мало практиковавшееся ионийцами, развивалось очень медленно. И ложные выводы нам следует рассматривать скорее в качестве метонимий, т.е. риторически, поэтически.

Все *риторические фигуры* (т.е. сущность языка) являются *логическими ошибками в выводах*. С этого начинается разум!

19 [216]

Мы видим, что *философия* развивалась первоначально вне логики, так же, как *возникал и язык*.

Но вот к этому добавляется пафос *истины* и *правдивости*. Вначале это не имеет ничего общего с логикой. Это говорит только о том, что не было *никакого сознательного обмана*. Все иллюзии в языке и философии первоначально бессознательны и осознаются с большим трудом. Но с появлением различных соседствующих философских учений (или религиозных систем), учреждаемых с равным пафосом, появляется возможность борьбы. В условиях сосуществования враждебных религий каждая спасалась тем, что объявляла другие ложными: так и в системах.

Некоторых это привело к скептицизму: истина глубоко на дне колодца! – вздыхали они.

У Сократа истинность попадает во власть логики: она замечает бесконечные трудности на пути правильного рубрицирования.

19 [217]

Тропы, а не бессознательные выводы – вот на чем основаны наши чувственные восприятия. Отождествлять подобное с подобным, находить в одной и другой вещи ка-

кое-нибудь сходство — это начальный процесс. *Память* жива этой деятельностью и практикуется в ней непрерывно. Первичный феномен — *подмена*. — Это предполагает *видение фигур*. Наше познание определяется зрительным образом, затем ритмом нашего слуха. От зрения мы *никогда* не пришли бы к представлению о времени, от слуха — никогда к пространственным представлениям. Чувству осязания соответствует ощущение каузальности.

Изначально мы видим зрительные образы только *в нас*, и тон слышим только *в нас* — отсюда к признанию внешнего мира долгий путь. Растение, напр., внешнего мира не ощущает. Осязательные ощущения и соответственно зрительный образ дают два ощущения, в опыте расположенные рядом — они, поскольку появляются всегда вместе, вызывают представление об их связи (посредством *метафоры* — ибо не все являющееся вместе взаимосвязано).

Абстракция — продукт чрезвычайной важности. Это впечатление, которое на длительное время сохраняется в памяти, отвердевает в ней и, подходя к очень многим явлениям, оказывается от этого очень грубым и неудовлетворительным в отношении каждого из них отдельно.

19 [218]

Пафос истины в мире лжи.

Мир лжи вновь на самых высоких вершинах философии.

Цель этой высшей лжи — обуздание неограниченного инстинкта познания.

Возникновение познавательного инстинкта из морали.

19 [219]

Откуда пафос истины в мире лжи? Из морали.

Пафос истины и логика.

Культура и истина.

19 [220]

Каждое маленькое познание заключает в себе большое удовлетворение: но не как истина, а как вера в то,

что удалось открыть истину. Какого рода это удовлетворение?

19 [221]

Культура – единство. Кажется, только философ стоит в стороне. Он обращается к далеким потомкам – слава.

Удивительно, что греки занимались философией. Прельстительная ложь.

Но еще удивительнее, что *человеком* вообще овладел пафос истины.

Образы в нем ведь намного могущественнее, чем природа вокруг него: как у немецких художников XV века, которые вопреки окружающей их природе изображают руки и ноги как паутинки – следуя старой благочестивой традиции.

Платон мечтает о новом государстве, в котором восторжествует *диалектика*, он отвергает *культуру* прельщающей лжи.

19 [222]

В Германии теперь больше не философствуют, и потому возникает вопрос: что, собственно, есть философ, непонятный немцам. Отсюда и устойчивое, переходящее в конце концов в озлобленность удивление тому, что кто-то, не обращая на них внимания и все же обращаясь именно к ним, может жить среди них как философ. Немцы нынче не выносят этого так же, как призраки не выносят, чтобы их вызывали по имени.

Отчаянное невезение – родиться философом среди немцев!

19 [223]

Моральные инстинкты: материнская любовь, постепенно переходящая в любовь вообще. Так же и половая любовь. Повсюду я вижу *переносы.*

19 [224]

Многое в природе влажно: все в природе влажно. Влажность относится к сущности природы: влажность есть сущность природы. Так рассуждает Фалес.

19 [225]

Несправедливость человека по отношению к самому себе и к другим: предпосылка – незнание – необходимо, чтобы существовать (самому и в обществе). В пустоту устремляются обманчивые представления. Сновидения. Традиционные понятия (которые, вопреки природе, владеют немецкими художниками) различны во все времена. Метонимии. Раздражения, не полное знание. Глаз дает фигуры. Мы привержены поверхности. Склонность к прекрасному. Недостаток логики, но метафоры. Религии. Философские учения. *Подражание.*

19 [226]

Подражание есть средство всех культур, благодаря ему рождается постепенно инстинкт. *Всякое сравнение (прамышление) есть подражание.* Так образуются *виды*, от того, что первые в сильной степени подражают только подобным экземплярам, т.е. крупнейшему и сильнейшему экземпляру. Воспитание *второй природы*, путем подражания. В порождении поразительнее всего бессознательное воспроизведение, и при этом воспитание второй природы.

Наши чувства подражают природе, все больше становясь слепками с нее.

Подражание предполагает восприятие и затем, в продолжение его – перенос воспринятого образа в форме тысяч метафор, которые все оказывают свое воздействие.

Аналогичное –

19 [227]

Какая сила принуждает к подражанию? Присвоение чужого впечатления посредством метафоры.

– образ и память, связанные метафорой.

Результат: открывается сходство, и в него вносится новая жизнь. В образе, сохраненном памятью, *повторно* отражается раздражение.

Раздражение воспринятое – а затем *повторенное* во множестве метафор, причем родственные образы из разных рубрик сливаются вместе. Каждая перцепция проходит через многократное отражение раздражения, но с переносом на различные области.

Испытанное раздражение,
перенесенное на родственные нервы,
и там, в процессе переноса, повторенное и т.д.

Происходит перевод одного чувственного впечатления в другое: некоторые видят что-либо или чувствуют вкус при определенных звуках. Это — всеобщий феномен.

19 [228]

Подражание является противоположностью *познания* в том, что познание с переносом как раз не связано, оно стремится удержать впечатление, независимо от метафоры и без последствий. С этой целью оно становится окаменелостью: впечатление схватывается в понятии, отграничивается от всего остального, затем умерщвляется, разделывается, мумифицируется и хранится в качестве понятия.

Не существует, однако, никаких «неопосредствованных» выражений и *никакого непосредственного познания вне метафор*. Но иллюзия такового существует, т.е. *вера в истинность* чувственного впечатления. Самые обычные метафоры, узуальные, считаются тогда правдой и служат мерой для более редких. В сущности, это лишь различие между привычным и новым, употреблением частым и редким.

Познание есть лишь работа с особенно полюбившимися метафорами, т.е. воспроизведение, ощущаемое не более чем в качестве подражания. Естественно, что в царство истины оно проникнуть не может.

Пафос стремления к истине предполагает сознание того факта, что различные метафорические миры между собой разнятся и борются, напр. сон, ложь и т.п., и привычное узуальное понимание: одно более редкое, другое — более частое. Значит, узус борется с исключением, регулярное с необычным. Отсюда предпочтение дневной действительности миру снов.

Но редкое и необычное и есть самое *привлекательное* — ложь ощущается как источник чарующего волнения. Поэзия.

19 [229]

В обществе, связанном политическими отношениями, необходим договор, он основан на узуальном употреблении метафор. Любая необычная метафора нарушает,

даже уничтожает его. Значит, употреблять все слова так, как употребляет их масса,—есть политическая конвенция и мораль. Соответствовать *истине*—значит не отклоняться от узуального смысла вещей. Истинное есть то, *что существует*, в противоположность недействительному. Первое условие есть договоренность о том, что считать «существующим».

Но инстинкт правдивости, перенесенный на *природу*, порождает веру в то, что и природа должна быть правдивой по отношению к нам. Инстинкт познания основан на этом переносе.

Под «истинным» понимается первоначально лишь то, что есть привычная узуальная метафора—всего лишь иллюзия, ставшая привычной от частого употребления и потому не воспринимаемая более как иллюзия; забытая метафора, т.е. метафора, применительно к которой забыли, что она именно метафора.

19 [230]

Влечение к истине берет начало в отчетливом понимании того, насколько мир действительности противоположен лжи и какой риск грозит человеческой жизни, если конвенциональная истина не считается безусловной. Моральное убеждение в том, что для существования человеческого общества необходима незыблемая конвенция. Если где-либо должно быть прекращено *состояние войны*, то началом этого процесса должно стать установление истины, т.е. общепринятого и обязывающего *обозначения* вещей.

Лжец употребляет слова так, чтобы нереальное выглядело как реальное, т.е. он пользуется прочностью фундамента.

С другой стороны, имеет место влечение к созданию все новых метафор, оно проявляется у поэтов, актеров и т.д., прежде всего в религии.

Так и философ ищет в области, где господствуют религии, «реальное», *постоянное*, то, что спасет от чувства, что мы окружены вечной игрой мифологической лжи. Он хочет истины, которая *останется* навсегда. Следовательно, он распространяет потребность в прочной конвенциональной истине на новые области.

19 [231]

Древнейший монотеизм верит в *единый* сверкающий небосклон и называет его dewas[1]. Весьма ограниченно и непластично. Какой прогресс – религии политеистические.

19 [232]

Речевые искусства! В этом причина того, что немцы не могут быть писателями!

19 [233]

Гете умел рассказывать сказки, Гердер был проповедником.

Фауст – единственное явление национального языка в форме *раешного* стиха.

19 [234]

Я хотел бы рассматривать вопрос о ценности познания с хладнокровием ангела, который насквозь видит все мошенничество. Без злобы, но и бездушно.

19 [235]

Все законы природы – только *отношения* некоего *x* к некоим *y* и *z*. Мы определяем законы природы как *отношения* к *xyz*, каждый из которых известен *нам* опять-таки *только в качестве отношения* к другим *xyz*.

19 [236]

Познание, строго говоря, имеет всего лишь форму тавтологии и является *пустым*. Всякое продвигающее нас вперед познание есть *идентификация неодинакового*, подобного, т.е., в сущности, лишено логики.

Понятие мы получаем только на этом пути, а потом делаем вид, будто понятие «человек» представляет собой нечто фактическое, тогда как оно образовано нами самими посредством исключения всех индивидуальных черт. Мы предполагаем, что природа живет в соответствии с таким понятием: но здесь антропоморфны и природа, и понятие. *Невнимание* к индивидуальному дарит нам понятие, и с это-

---

1 Богом (*санскр.*).

го начинается наше познание: путем *рубрицирования*, установления *родов*. Но сущность вещей этому не соответствует: этот процесс познания не улавливает вещей. Множество отдельных черт определяют для нас вещь, не все: одинаковость этих черт побуждает нас подводить многие вещи под одно понятие.

Мы, как *носители свойств*, создаем сущности и абстракции как причины этих свойств.

То, что какое-то единство, дерево напр., представляется нам как множество свойств, отношений, свидетельствует об антропоморфизме в двояком смысле: во-первых, отграниченное единство «дерево» не существует, так выхватывать одну вещь (опираясь на зрение, на форму) — произвол, всякое отношение не есть истинное и абсолютное, оно опять же окрашено антропоморфизмом.

19 [237]

Философ доискивается не истины, но метаморфозы мира в людях: он ведет сознательную борьбу за понимание. Он ведет борьбу за *ассимиляцию*: он удовлетворен, если ему удается истолковать что-либо антропоморфно. Подобно тому, как астролог смотрит на мир, подчиняя его потребностям отдельной личности, так и философ смотрит на мир как на человека.

Человек как мера вещей — это также научная мысль. Любой закон природы — это, в конечном счете, сумма антропоморфных отношений. Особенно число: разложение всех законов на множества, выражение их в форме чисел есть *μεταφορά*[1], как если бы кто-то, неспособный слышать, оценивал музыку и звучание, исходя из звуковых фигур Хладни.

19 [238]

Труднее всего развивается чувство *уверенности*. Вначале ищут *объяснения*: если гипотеза объясняет *многое*, делают вывод, что она объясняет все.

---

1 Метафора (*греч.*).

19 [239]

Анаксимандр открывает противоречивый характер нашего мира: он погибает от собственных качеств.

19 [240]

Мир есть явление — но не одни *мы* причина того, что он является. Его нереальность обусловлена и с другой стороны.

19 [241]

Наши переживания определяют нашу индивидуальность, а именно таким образом, что каждое впечатление определяет всю нашу индивидуальность до последней клеточки.

19 [242]

Сущность дефиниции: карандаш — это удлиненное тело и т.п. А есть В. То, что имеет удлиненную форму, имеет тут одновременно и цвет. Свойства содержат только отношения.

Определенное тело равняется стольким-то и стольким-то отношениям. Отношения никогда не могут быть сущностью, а только следствием сущности. Синтетическое суждение описывает вещь по ее следствиям, т.е. *сущность* и *следствие отождествляются*, т.е. *метонимия*.

Итак, в основе синтетических суждений лежит *метонимия*,

т.е. это — *ложное уравнение*.

Таким образом, *синтетические выводы нелогичны*. Предпосылкой их применения служит популярная метафизика, та, которая рассматривает следствия в качестве причин.

Понятие «карандаш» смешивается с «вещью» карандаш. «Есть» в синтетическом суждении — лжет, содержит перенос, рядом друг с другом ставятся две различные сферы, между которыми не может быть равенства.

Мы живем и думаем под властью *нелогичного*, незнания и ложного знания.

19 [243]

Мир неправды:
Сон и явь.
Слабое самосознание.
Короткая память.
Синтетические суждения.
Язык.
Иллюзии и цели.
Лживая точка зрения общества.
Время и пространство.

19 [244]

Откуда берется в мире *пафос истины?*
Ему нужна не истина, а вера, доверие к чему-либо.

19 [245]

Вопрос о *телеологичности философа,* который видит вещи не исторически и не так, как удобно.

Вопрос для него расширяется, влечет за собой вопрос о ценности познания.

Описание философа — он нуждается в славе, он думает не о *пользе,* приносимой познанием, но о такой пользе, которая заключена в самом познании.

Если бы он нашел слово, которое, будучи произнесенным, уничтожило бы мир, вы думаете, он бы его не произнес?

Что это означает, что он верит, будто бы человечество нуждается в истине?

19 [246]

Какова ценность познания вообще?

Мир лжи — истина вступает в свои права постепенно — все добродетели родились из пороков.

19 [247]

1. Бежать от образованных и устроенных.
2. Слава и философ.
3. Истина и ее ценность как чистая метафизика.

19 [248]

Основная часть: системы как антропоморфизмы.
Жизнь во лжи.
Пафос истины, внушенный любовью и самосохранением.
Подражание и познание.
Обуздание неограниченного познавательного инстинкта иллюзией.
Против иконической историографии.
Религии.
Искусство.
Невозможное и прогресс.
Размышления злого демона о ценности познания, презрительная насмешка. Астрология.
Трагизм, даже резиньяция, связанные с познанием у Канта.
Культура и наука.
Наука и философия.
Законодательство величия.
Порождение мира в красоте.
Логики.
Результат: возникли без цели, случайно, стремятся к невозможному, моральны и историчны, презирают жизнь. Так же воздействует фантом, почитаемый как истина, и так же считается метафизическим.

19 [249]

Метафорой я называю *равенство*, устанавливаемое по одному элементу *сходства.*

19 [250]

Слава—это вот в чем самообман: никогда никто не испытает чувства творца так, как испытывает его он сам. Следовательно, и оценить его в полной мере никому не дано.

19 [251]

Доверие к открытой *истине* проявляется в стремлении сообщить о ней другим. Передача возможна двоякая: через ее воздействие, что убедит других в ценности са-

мих оснований, или путем доказательства того, что она явилась результатом логического соединения абсолютно надежных и несомненных истин. Такое соединение заключается в правильном подведении специальных случаев под общие положения — чистое рубрицирование.

19 [252]

Произведение искусства относится к природе так же, как математическая окружность к обычному кругу.

19 [253]

Почему мы не хотим обманываться?

Мы хотим этого в искусстве. Мы желали бы себе незнания относительно многого, т.е. желали бы быть обманутыми.

Он не желает обманываться настолько, насколько это необходимо для *жизни*, т.е. он должен заботиться о своем существовании, в области потребностей он хочет быть уверенным, что все надежно, все так, как он видит.

Обман он отвергает только враждебный, который не дает ему радости. Он избегает *быть обманутым*, дурного обмана, иначе говоря, по существу не обмана, а только следствий его, и дурных. Там, где дурные следствия обмана могут обмануть его доверие, там он обман отвергает. Там хочет он правды, т.е. опять же приятных последствий. Истина ценится лишь как средство против враждебного обмана. *Требование истины* означает: не делай людям при помощи обмана ничего дурного. По отношению к *чистой, не имеющей последствий истине* человек *равнодушен.*

Природа ничем его для этого не вооружила. Вера в истину есть вера в определенные воздействия, которые дают счастье. Откуда проистекает вся моральность требования истины? До сих пор все шло по пути эгоизма. Или: когда требование истины становится героическим и для индивида пагубным?

19 [254]

Ищет ли философ истины?

Нет, тогда он больше был бы заинтересован в определенности.

Истина холодна, вера в истину могущественна.

19 [255]

Господство искусства над жизнью – естественное положение.

Культура и религия.
Культура и наука.
Культура и философия.
Космополитический путь культуры.
Романское и греческое понятие искусства.
Борьба Гете и Шиллера.
Портрет «образованного».
Ложное понятие немца.
Музыка как живой зародыш.

19 [256]

На предварительной ступени природы народ представляет собой единство лишь постольку, поскольку обладает общим для всех примитивным искусством.

19 [257]

Благодаря изоляции некоторые цепочки понятий могут становиться столь активными, что они втягивают в себя силу других инстинктов. Таков напр., познавательный инстинкт.

Препарированная таким образом природа, определенная вплоть до клетки, продолжает развиваться и себе наследует: восходя до тех пор, пока, наконец, абсорбция, направленная в эту сторону, ее не разрушит.

19 [258]

Истина оставляет человека равнодушным: на это указывает тавтология как единственно доступная форма истины.

Тогда искать истину означает правильно подводить под рубрики, т.е. правильно подчинять отдельные случаи наличному понятию. Но понятие здесь – наша деятельность, как и прошлое. Подвести весь мир под правильное понятие означает ведь не что иное, как включить отдельные вещи во всеобщие, первоначальные формы отношений, выработанные человечеством: таким образом, понятия лишь *удостоверяют*, что мы снова найдем в них то, что под ними спрятали, – в сущности, это тоже тавтология.

19 [259]

Напасть на:

Собрание филологов.
Страсбургский университет.
Ауэрбах в аугсбургской, национальные памятники.
Фрейтаг, Инго, ученый, техника.
Готшаль.
Молодая Германия.
Лейпцигский университет, Цёллнер.
Театральное расточительство.
Дотации на искусство в рейхстаге.
Гримм, Любке, Юлиан Шмидт.
Юрген Бона-Мейер, Куно Фишер, Лотце.
Риль, Швиндт.
Берлинская профессура.
Ян и Гауптман.
Гервинус.
Ганслик.
Центральная газета.
Музицирование на обочине.
Лейпциг, родной город Вагнера.
Штраус.

19 [260]

Любители резких контрастов не умеют найти бесконечную мелодию; они всегда на исходе и остаются при своих резких акцентах.

19 [261]

Элементы немецкой культуры
ученой
религиозно-освободительной
инстинкт подражания загранице.

19 [262]

Laisser[1] для всех в науке: каждый ученый сам за себя. Дух общей республики ученых негативно возмущен, но не знает воодушевления.

---

1 Принцип невмешательства (*фр.*).

19 [263]

Смягчение нравов (религия), ученость и наука уживаются с варварством.

Культурный путь немцев осмеливается ныне создавать организацию, трибунал.

19 [264]

Счастье, что музыка не *говорит*,—хотя нынешние музыканты много болтают. Вот почему она пригодна быть зародышем спасения.

19 [265]

В Германии только три сорта людей профессиональные говоруны: магистры, пасторы, няньки.

19 [266]

Образование—не жизненная необходимость, а роскошь.

Искусство—либо традиция, либо нечто физиологическое.

Попытка наших великих поэтов подняться до традиции. Гете и актерство.

Истина природы—патология была слишком сильна.

Они не достигли формы.

19 [267]

1. Изобразить одинокие байрейтские надежды в Троицын день. Личная интерпретация Девятой применительно к Вагнеру и символическая надежда, которая его жизнь означает для нашей культуры. Наши величайшие опасения, что мы не созрели для чуда, что его влияние недостаточно глубоко.

2. Вокруг тишина, никто ничего не замечает. Правительства верят в хорошее качество *своего* образования, ученые тоже. Использование влияния войны. Каким образом ее сделали священной? *Глухое недовольство* Вагнером.

3. Единственные, кто поднимает шум, это находящиеся под угрозой представители плохих нынешних учреждений культуры, журналов, эти боятся. *Шумливое* недовольство. Возможно только благодаря опоре на смутно предчувствуемое недовольство.

Предчувствие *гибели* нынешнего образованного класса.

19 [268]

План к 6 докладам.

Искусство и наш праздник Троицы.

Образованный и формы его существования.

Генезис образованного человека.

Романское и эллинское понятие искусства и наши классики.

Музыка, драма и жизнь.

Заревые перспективы. Трибунал по делам высшего воспитания. Наивные феномены поочередно выдвигаются в первый ряд: истинный художник, смысл искусства, глубокая серьезность нового мировоззрения.

19 [269]

Наше удивление на Троицу. Это не был музыкальный праздник. Он выглядел как сон.

Всякий раз, когда Вагнер оскорбляет, он прикасается к глубокой проблеме.

Собрание филологов. Страсбург. Учителя и университеты и их руководство не предчувствовали ничего.

19 [270]

1.2.3. Характеристика представителя образованного общества.

1.2.3. Генезис образованного.

Для них не существует δὸς μοὶ ποῦ στῶ[1].

Грандиозная схватка Шиллера и Гете.

Они ищут талисман немецкого.

Учеба греков у иностранцев.

Романское и эллинское понятие искусства.

1.2.3. Вагнер осознает музыку как такое δὸς μοὶ ποῦ στῶ. Античное положение о музыке и государстве. Следующий шаг: музыка творит себе драму. Теперь выясняется, что такое словесная драма: ученая, неоригинальная, лживая или грубая. Вагнер. Народная

---

1 «Дай мне, где я мог бы встать» (*греч.*).

песня у Гете. Театр марионеток, народный стих, миф. Он первый *создает* немецкое. Следствия, вытекающие из античной трагедии для всех искусств и для жизни. «Образованные» в смущении.

19 [271]

Откуда быть у нас литературе? У нас же нет ораторов. Гете – сказочник,–––

Господин пастор и кумушка, будучи идеализированы, дают основные типы наших писателей: кормилица, магистр, пастор, юнкер.

19 [272]

Несчастные случаи, приключившиеся с культурой, которая становится немецкой:
Гегель
Гейне
политический жар, подчеркнувший *национальное*.
Военная слава.

Опоры, поддерживающие культуру, которая становится немецкой:
Шопенгауэр – углубление мировоззрения гете-шиллеровской культуры.

19 [273]

Маски мещанской комедии

Коцебу.

«Старые девы», сентиментальные:
Риль, Гервинус, Швиндт, Ян, Фрейтаг
много разглагольствуют о невинности и красоте.

«Юные старики» (надутые), на поприще историографии:
Ранке, газетчики, Моммзен, Берней
превосходят всё.

Вечные гимназисты:
Готшаль, Линдау, Гуцков, Лаубе.

Нечестивцы деревенские:
Штраус. Филистерство как раз и есть неблагочестие.

19 [274]

Размышления о байрейтских горизонтах.

1.	Троица в Байрейте. Вокруг колоссальное непонимание. Собрание филологов в Лейпциге. Война и Страсбургский университет.	
2.	Изнеженные.	Характеристика образованного слоя.
3.	Историки.	
4.	Ученые.	
5.	Газетчики.	
6.	Естественники.	
7. 8.	Школы. Университеты.	Генезис образованных.
9.	Их обращение с искусством	
10.	Финикийцы в столицах: как *подражатели* этой образованности.	
11.12.	Главный тезис: Не существует *немецкой образованности*, ибо не существует еще *немецкого* художественного стиля. Колоссальные усилия Гете, Шиллера достичь немецкого стиля. Космополитическая тенденция необходима. Продолжение усилий Реформации.	

Вагнеровское δὸς μοὶ ποῦ στῶ; немецкая музыка. На ее примере можно понять, в каком отношении немецкая культура будет стоять к другим культурам. Платон о музыке: культура. Она не «исторична», в ней чувствуется жизнь. Она преодолела ученость в глубину и превратила ее в инстинктивную технику. Она возрождает к жизни миф (мейстерзингеры).

19 [275]

Введение.

Характеристика «образованного».

Генезис «образованного».

Образованности еще нет. Описание борьбы, происходившей до сих пор.

Драма (грубияны, их резкие акценты как драматические акценты и ферматы оперы).

У немцев ученость даже в застольных песнях.

19 [276]

«Образование» попыталось устроиться на шиллеровско-гетевском фундаменте как на перине.

19 [277]

1. Фрагмент из Роде.
2. Жалоба героя.
3. С охотой и еще охотнее.
4. Бесконечно!
5. Увядшее.
6. Кивает и клонится.
7. Серенада.
8. Эпилог.
9. Смерть короля.
10. Засмейся хоть разок.
11. Etes titok[1].
12. Марш бури.
13. Из первой предновогодней ночи.
14. Miserere[2].
15. Благовещение Марии.

19 [278]

Центр, вокруг которого сложилась греческая народность,—это язык.

Центр, вокруг которого сложилась его культура,—это Гомер.

Таким образом, оба раза это были произведения искусства.

19 [279]

А. Доу прославляет Пушмана, П. Линдау—Мора.

Запасы, которые немцы сделали из Гервинуса, поистине лишенного вкуса во всех вопросах, касающихся искусства.

19 [280]

Генрих *Клейст* обращается к нам как драматург и рассказчик так, будто взбирается на высокую гору.

---

1 Милый секрет (*венгер.*).

1 Помилуй (*лат.*).

Гете о Клейсте: побаивается.

Драматическое искусство воспринимается нашей публикой как пустое фокусничанье: у нее отсутствует эстетическое чувство, вместо него — патология.

19 [281]

Мы можем помыслить себе ученого, верующего, философа вне культуры; в учености заложено противоречие с единством образования, в христианском благочестии противоречие с — — —

19 [282]

Разделенность в философе *интеллектуальных* факторов и *интеллигибельных*.

19 [283]

Факторы современной *культуры*.

1. Историческое, становление.
2. Филистерское, бытие.
3. Ученое.
4. Культура без народа.
5. Нравы существенно иностранные.
6. Неэстетическое (патологическое).
7. Философия без практики.
8. Кастовость, не по образованию.
9. Письмо, не речь.

19 [284]

До сих пор немецкое начало присоединялось к *языку*. Теперь к тому же и *музыка*.

Космополитическая тенденция Шиллера и Гете соответствует ориенталистской тенденции.

Немецкое начало должно только еще сформироваться.

Не образование на национальной основе, но *образование немецкого элемента*, не такое образование, *которое на немецкое ориентировано*.

Немецкий элемент должен сформироваться: он еще не существует. И не должен опираться ни на добродетели, ни на пороки.

19 [285]

Факторы немецкого прошлого.

Народное искусство РЫеформации – Фауст, мейстерзингеры.

Аскетизм и чистая любовь, Рим – Тангейзер.

Верность и рыцарство, Восток – Лоэнгрин.

Метафизика любви – Тристан.

Вот *мир* наших *мифов*, он восходит к Реформации. Вера в него подобна вере греков в их мифы.

Не *немецкое образование*, но *образование немецкого* – наша первая цель.

На месте исторического – мифообразующая сила.

На месте филистерски-слабого – метафизическое сострадание.

На месте учености – трагическая мудрость.

На месте кастовости – суд образованности.

На месте неэстетически-патологического – свободная игра.

На месте письма – мышление и речь.

На месте догматики – философия.

Преодоление *смешения религий*, *азиатского* (по суетности и роскоши – финикийского).

Священное значение *языка* и *музыки*.

19 [286]

Эстетика в Германии.

Лессинг, Винкельман, Гаман, Гердер.

Шиллер, Гете.

Грильпарцер.

Шопенгауэр.

Вагнер. Фукс.

19 [287]

Сжатое сообщение
о
древнейших греческих философах.

19 [288]

Метаморфозы при переселении душ.

19 [289]

Продолжение Реформации.

Ученость и ученое знание о том, что искусство было.

Открытие народной песни, Шекспир, Гаман, Фауст: инстинктивное, неправильное — неученое.

Простая красота пластики. Строгая необходимость в драме: влияние древних образцов, устранение французских правил.

19 [290]

Экспериментирование, попытки создать драму, литературу: космополитическое подражание.

Полное понимание связи между искусством и жизнью — преодоление понятия литература: Вагнер.

Устранение **побочного музицирования**. Против *монашества* в музыке.

Переход от *учености* к *потребностям искусства*.

Преодоление *романского* понимания искусства: искусство как конвенция, как тезис.

Возврат к *эллинскому* пониманию: искусство как нечто физиологическое.

19 [291]

Эллинское искусство также долгое время понимали на романский лад, я хочу сказать, так, как поняли его римляне: как *украшение*, которое можно прикрепить к чему угодно, оранжерея, а не лес. Облагороженная конвенция.

19 [292]

Плохая книга *Лотце*, заполненная обсуждением взглядов совершенно неэстетического человека: *Риттера* (почти уже забытого историка философии) или полоумного лейпцигского философа Вейсе.

19 [293]

Римское искусство Плавта, новая аттическая комедия. Крепкая комедия *масок*.

19 [294]

Романтика – частью естественная реакция на ученый космополитизм, частью реакция музыки на холодную пластику, частью расширение космополитического подражания. Слишком мало силы при остром чутье.

Молодая Германия, подобно *Коцебу* по отношению к Гете – Шиллеру, представляет собой неуклюжую подделку французского Просвещения.

19 [295]

Не образование на национальной основе, а образование *немецкого стиля* в жизни, познании, творчестве, языке, походке и т.д.

19 [296]

О немецком образовании.

Посвящается
товарищам по искусству из Байрейта.

19 [297]

Различать народы по их слабостям, добродетелям, а в некоторых цивилизациях по тому и другому вместе.

19 [298]

О формировании немецкого
художественного стиля.

Прежде чем таковой появился, к формированию его можно было приблизиться только на путях космополитизма.

Образование есть жизнь народа под управлением искусства. Философия не для народа, религия уживается с варварством, так же и наука.

Исходить из требований культуры после *войны*. 1872 год. Страсбург, никто не способен даже увидеть, насколько смешным было бы утверждение национально-немецкого. Искусство имеет у нас *романское* значение и не в одном случае. Наука уживается с варварством.

19 [299]

Дарование — только предпосылка культуры, главное — строгое натаскивание по образцам.

Образование не обязательно *понятийно*, оно может опираться на *созерцание* и правильный *отбор*: подобно тому, как музыкант находит верные клавиши даже в темноте. *Воспитание* народа с целью подготовки его к *образованию* есть в значительной степени приучение к хорошим образцам и формирование благородных потребностей.

19 [300]

Питающие надежду в современной Германии.
Возможность немецкой культуры.
Надежды на немецкую культуру.
Юбилейный труд.

19 [301]

Питающие надежду.
Размышления о так называемой немецкой культуре современности.

19 [302]

Речи питающего надежду.
Речи питающих надежды.

19 [303]

Байрейтский горизонт.
Горизонт Байрейта.
Размышления на Байрейтском горизонте.

19 [304]

Немец говорит мало. От этого в смущении все драматурги. Истинное — вот метод Вагнера. Кратко, глубоко и символично, как руны. Древнейший оракул — это три аллитерирующие руны.

19 [305]

Мало кому прощается, если народ свой он называет варварским. Но Гете сделал это, и это нуждается в объяснении.

19 [306]

Ни одна культура не строилась за три дня, тем более ни одна не падала с неба. Культура возникает только из первоначального варварства и знает долгие времена борьбы и колебаний, когда она остается сомнительной.

19 [307]

Образованным называем мы того, кто стал каким-то образованием, приобрел форму: противоположностью формы является здесь неоформленно-бесформенное, лишенное *единства.*

19 [308]

От чего зависит *единство народа*? Внешне – от правительства, внутренне – от языка и обычаев. Однако обычаи становятся общими очень неспешно, и многое тут зависит от общежития, имиграции.

19 [309]

Гете: «мы, правда, многое “культивировали”».

19 [310]

Культура – господство *искусства* над *жизнью.* Степень ее доброкачественности зависит, с одной стороны, от *степени этого господства*, с другой – от *ценности искусства.*

19 [311]

Смягчение нравов благодаря религиям, законам и т.д.

Рост знания и тем самым уменьшение суеверий, мрака, фанатизма, больше вдумчивости и покоя.

Изобретения, рост благосостояния, общение с другими народами.

При этом религия и варварство.

Изобретательность интеллекта уживается с варварством. Даже народ, обладающий искусством, все еще можно назвать варварским.

Господство искусства над жизнью.

19 [312]

Когда среди смуты последней большой войны один обозленный французский ученый назвал немцев варвара-

ми и обвинил их в отсутствии культуры, в Германии это услышали достаточно хорошо, чтобы глубоко обидеться, и многие газетчики воспользовались возможностью до блеска начистить не лишенные пятен доспехи своей культуры и гордо выставить напоказ в ожидании верной победы. Уверения в том, что немецкий народ самый талантливый, ученый, добродушный, добродетельный и чистый сердцем, лились неистощимым потоком. Даже на обвинение в каннибализме и морском пиратстве готов был убедительный ответ. И когда вскоре раздался голос по ту сторону канала и достопочтенный Карлейль публично пропел хвалу именно этим качествам немецкого народа, провозгласив за это его достойным победы, немецкая культура окончательно уверилась в своей непогрешимости; после военного успеха слова о торжестве немецкой культуры звучали вполне невинно. Сегодня, когда прошло достаточно времени, чтобы еще раз внимательнее прислушаться к упрекам, брошенным тогда в адрес немцев, несомненно, найдутся и такие, кто признает, что француз был прав: немцы — варвары, несмотря на все их упомянутые гуманные качества. Если им, этим варварам, стоило все же желать победы, то не потому, конечно, что они варвары, но потому, что будущее немцев внушает святую надежду на становящуюся культуру, тогда как у культуры выродившейся и истощенной будущего нет. Священной закон признает жизнь не той матери, которая не сумела противостоять вырождению своего ребенка, а той, которая должна родить. Что в остальном немцы еще варвары, признавал Гете, который был достаточно стар, чтобы позволить себе высказать в глаза немцам и эту истину, к которой позволяю себе присоединиться и я, ибо никто другой мне этого бы не позволил. У нас, сказал он как-то вечером Эккерману———

Последнее выражение отличается большой тонкостью, ибо дает почитателям современности возможность думать, что через несколько столетий скажут, будто прошло уже очень много времени с тех пор, как немцы перестали быть варварами, а именно они перестали быть ими со второй половины XIX столетия. Что это не случайное предположение, что большие массы действительно верят

сегодня в то, что немцы достигли культуры, но верят, не имея на то права,—это я хотел бы доказать одним примером. Но прежде следует определить понятие культуры. Гете добавляет—о песне. Целые горы военных песен и сонетов, из которых не одна сложена была в новом тоне———

19 [313]

Слова «варвар» и «варварство»—злые, отчаянные слова, и я не решаюсь употреблять их просто так, без предисловий: и если верно, что греки говорили о звуках речи чужих народов как о кваканье и потому называли тем же словом лягушек, то, значит, варвары—это кваквы, издающие бессмысленную и некрасивую трескотню. Отсутствие *эстетического воспитания.*

19 [314]

Француз, разумеется, думал о своей на всей Земле торжествующей цивилизации и о том слабом подражании ей, которое он разглядел в немецком обществе: он отказал немцам в культуре, поскольку они культуры не создали и не сумели даже искусно подражать той, которая уже была в наличии, как то следует, напр., признать за русскими.

И потому-то так опасна была война—она грозила погубить тайно зреющий плод.

Военная слава—опасность едва ли не бóльшая.

19 [315]

Введение.
Мудрость. Наука.
Предварительная ступень мифологии.
Эпоха спорадических изречений.
Предварительные ступени *σοφὸς ἀνήρ*[1].
Фалес.
Анаксимандр.
Анаксимен.
Пифагор.
Гераклит.
Ксенофан.

---

1 Мудреца (*греч.*).

Парменид.
Анаксагор.
Эмпедокл.
Демокрит.
Пифагорейцы.
Сократ. Sehr einfach

19 [316]

Оправдание философии
греками

Юбилейное сочинение
Фридриха Ницше

19 [317]

Размышления питающего надежду.

19 [318]

Последний философ

1. Перенос человеческого на природу.
2. Греческое как мировое начало.
3. Гераклит против дионисийства.

Эмпедокл против жертвоприношения животных.
Орденский устав пифагорейцев.
Демокрит, ученый-путешественник.

19 [319]

Первоначальное назначение философии утрачено.
Против иконической историографии.
Философия, вне культуры, и наука.
Изменившееся положение философии со времен Канта.
Метафизика невозможна. Самооскопление.

Трагическая резиньяция, конец философии.
Спасти нас может только искусство.

19 [320]

1. Остальные философы.
2. Истина и иллюзия.

3. Иллюзия и культура.
4. Последний философ.

19 [321]

Метод, каким философ доходит до последних вещей, – рубрикация.

Нелогический инстинкт.

Правдивость метафоры.

Задача греческой философии: обуздание.

Варваризирующее воздействие познания.

Жизнь в иллюзии.

Философия со времен Канта мертва.

Шопенгауэр – упрощает, устраняет схоластику.

Наука и культура. Противоположности.

Задача искусства.

Путь есть воспитание.

Философия должна вызывать трагическую потребность.

19 [322]

Философия Нового времени, ненаивна, схоластична, перегружена формулами.

Шопенгауэр упрощает.

Мы более не допускаем понятийную поэзию. Только в произведении искусства.

Противоядие от науки? Где?

Культура как противоядие. Чувствительность к ней предполагает знание о неудовлетворительности науки. Трагическая резиньяция. Бог знает, что это будет за культура! Она начинается с конца!

19 [323]

Январь	13 недель:	3. История ритмики.
Февраль		4. Горациева метрика по Августину и т.д.
Март		Язык с метрической точки зрения.
		5. Гекзаметр.

6. Триметр.
7. Логаэдические стихи.
8. Дорическая строфа.
9. Композиция и т.д.

19 [324]

Классическая филология.
Гесиод и Гомер.
Ритмика.

19 [325]

Древние мастера философии
в Греции.

Записано для молодого друга философии

— — —

19 [326]

Наброски

1. Гесиод.
2. Греческая ритмика, отмеряющая время.
3. Греческая трагедия.

19 [327]

Пять предисловий к пяти ненаписанным
и ненаписуемым книгам.

1. О будущем наших образовательных учреждений.
2. Отношение философии Шопенгауэра к немецкой культуре.
3. О пафосе истины.
4. Греческое государство.
5. Состязание Гомера и Гесиода.

19 [328]

Познание истины невозможно.
Искусство и философ.
Пафос истины.
Как относится философия
к культуре: Шопенгауэр.

} Всякое познание на службе у искусства.

Единство культуры.
Описание нынешней растерянности.
Драма как исходная точка.

19 [329]

Первая ступень культуры: вера в язык как сквозное метафорическое обозначение.

Вторая ступень культуры: единство и связь метафорического мира, устанавливаемая посредством обращения к Гомеру.

19 [330]

1) образованный филистер.
2) болезнь историзма.
3) избыток чтения и письма.
4) литературные музыканты (как приверженцы гения убивают его влияние).
5) немецкий и кухонный немецкий.
6) культура солдатчины.
7) *всеобщее* образование – социализм и т.д.
8) теология образованных.
9) гимназии и университеты.
10) философия и культура.
11) естествознание.
12) поэт и т.д.
13) классическая филология.

Набросок «Несвоевременных размышлений».

Базель, 2 сентября 1873 г.

20. Лето 1872

20 [1]

Первый, предварительный набросок

«Гомеровского соревнования»

Начат 21 июля 1872 г.

20 [2]

К эпилогу.

Медлительный рассудок, внезапное и бурное чувство.
Сравнение с Одиссеем у Ричля.
Все время вносить порядок в разбросанное.
Бог в грозе.
Иисус в храме.
Трудолюбивый бюргер пророчествует.
Я не умел притворяться, только скрывать себя.
Я молчу, другие насмешничают и т.д.

21. Лето 1872 – начало 1873

21 [1]

Осень: К «Хоэфорам» Эсхила.
О хронологии философов-досократиков.
Зима: Будущность наших образовательных учреждений.

21 [2]

«Хоэфоры».

Размышления о художественном стиле Эсхила.

Фальшивое воодушевление и трудность создания подлинного впечатления.

1. Пластический рисунок. Выводить из отдаленности зрителей: мало движения. Перспектива. Маски. Строгая иератическая симметрия. Сценография. Стихотворная метрика. Предвосхищение стиля Фидия. Откуда долгая жизнь пластики?
2. Музыкальность. Музыка речи. Все – музыка, нет разделения на речевые и неречевые партии, все поется. Орхестра тоже никогда не перестает звучать.
3. Мифическое. Сравнить с Софоклом. Дробление мифа. Симметрия, с контрастами. Жуткое, с использованием послеполуденной тени. Строгость мифа в согласии с пластикой и музыкой.
4. Искусство слова. Диалекты. «Высокий стиль». Синтаксис в соответствии с ἦθος[1] сцены. 954.

Я – – –

21 [3]

Пластическое. Перед глазами Эсхила не аффектированные образы бурных страстей, как у Шекспира, а покоящиеся в себе скульптурные группы.

---

1 Здесь: характером (*греч.*).

Движение строго симметрично. Количество стихов.

21 [4]

Quod felix faustum fortunatumque vertat![1]

21 [5]

Введение. *Воспитательное значение музыки у греков.*

Мудрость трагической эпохи.
Состязание Эмпедокла.
Любовь и воспитание. Сократ.
Воспитание музыкой. Пифагор.
Искусство и жизнь. Гераклит.
Дерзания. Элеаты.

21 [6]

Философия трагической эпохи.

Греки тогда философствовали! Восхитительно!

Как нам вжиться в ту эпоху? В поразительные ее прозрения? *Пережить* их как нечто действительно *живое* и есть культура.

«Системы» пожирают друг друга: но *единое* остается.

Каждый из этих философов однажды увидел, как рождается мир!

Мне нужна историческая живопись, а не коллекция древностей.

21 [7]

Рождение трагедии.
Байрейтские размышления о пространстве.
Античный ритм.
Философы-доплатоники.
Школы.

21 [8]

Конъектуры и пояснения.
Мифическое.

---

1 В добрый час! (*лат.*).

Пластическое.
Музыкальное.
Ритмическое.

21 [9]

Все рождается из единого. Преходящность – это кара.

Исчезновение и возникновение закономерны.

Исчезновение и возникновение – иллюзия: есть единое.

Все качества вечны. Становления не существует.

Все количественное есть качественное.

Все воздействия – магические.

Все воздействия – механические.

Прочны только понятия, больше ничего.

21 [10]

Познание само по себе безрадостно, как безрадостно созерцание. Каким образом приходит оно в мир?

21 [11]

У Сократа все фальшиво – понятия лишены определенности, к тому же не важны,
знание не есть источник истины и вообще бесплодно,
культура – культура отрицания.

21 [12]

Найти что-нибудь потерянное – это удовольствие прежде всего для того, кто это потерял, а вот найти что-нибудь, что никто не терял, но никто и не имел, т.е. сделать открытие – редкое наслаждение для первооткрывателя.

21 [13]

Вера опирается на множество умозаключений, сделанных по аналогии: не поддаваться обману!

Если человек перестает познавать, он начинает верить. Он вкладывает свое нравственное чувство и надеет-

ся получить соответствующее вознаграждение: собака смотрит на нас доверчивым взглядом и хочет, чтобы мы ей доверяли. Познание имеет меньшее значение для счастья, чем вера. Даже у того, кто открывает истину, напр. в математике, радость проистекает из возможности безусловного доверия: на это он может положиться. Когда имеешь веру, без истины можно обойтись.

21 [14]

Что это такое, благодаря чему могущественные инстинкты оборачиваются во благо? В общем и целом это *любовь. Любовь к родному городу* смягчает и укрощает инстинкт соперничества.

Любовь к ближнему преодолевает его во имя воспитания. Любви служит красота: нарастающее просветление, как изображает его Платон.

Зачинать в красоте — очень по-эллински.

Показать, как *эрос* набирает силу: брак, семья. Государство.

21 [15]

Эмпедокл. Любовь и ненависть в Греции.
Гераклит. Космодицея искусства.
Демокрит и пифагорейцы. Естествознание и метафизика.
Сократ и Платон. Знание и инстинкт.
Анаксагор. Просвещение и восторг.
Элеаты: логика как мера вещей. Становление бытия, данное строго логически и преодолевающее учение об атомах.
Пифагор. Воля в аскетических ее устремлениях. Воля убивающая (в природе — как состязание слабых и сильных).

21 [16]

Философы трагической эпохи
раскрывают, как смысл трагедии,
смысл мира.

Единство воли.

Интеллект—только средство для более высоких наслаждений. Отрицание воли часто ведет лишь к возрождению могучих народных сообществ.

Искусство на службе у воли: Гераклит.

Любовь и ненависть у греков: Эмпедокл.

Границы логики: она на службе у воли: элеаты.

Аскетическое и убивающее на службе у воли: Пифагор.

Царство познания: число: учение об атомах и пифагорейцы. Просвещение, борьба с инстинктом: Анаксагор, Сократ, Платон.

Дать характеристику воли: какими методами доходит она до разумного. Сущность материи—абсолютная логика. Время, пространство и причинность как условия *воздействия.*

Остаются силы: в каждом мельчайшем отрезке времени другие силы, в бесконечно малом отрезке всякий раз новая сила, т.е. силы вообще не являются чем-то *действительным.*

По существу нет никакого *воздействия* одной силы на другую: в действительности существуют только видимости, образы. Вся материя—только внешняя сторона: на самом деле живет и действует нечто совсем другое. Но наши органы чувств—*продукт материи и вещей,* так же и *наш дух.* Я хочу сказать: следует, исходя из *естествознания,* перейти к *вещи в себе.*

В остатке воля—если вычесть познающий интеллект.

21 [17]

Возможно, что ощущение может быть составлено из материальных элементов: если только сначала будет доказана материальность органического вещества.

Даже наипростейшее ощущение—вещь бесконечно сложная, никакой не первофеномен. Тут и деятельность мозга, и память, и т.д., наряду с разного рода рефлексиями.

Если бы мы были в силах создать чувствующее существо из материи, не означало бы это, что снят покров с одной половины природы?

Аппарат познания бесконечно сложен. Предпосылка ощущения: познание необходимо для того, чтобы пред-

положить существование любого вида материи. Но вера в зримую материю—это чистый обман чувств.

21 [18]

О том, что природа во всех владениях своих *правит одинаково*: закон, который верен для человека, верен и для всей природы. Человек—действительно микрокосм.

Мозг—высшее достижение природы.

21 [19]

Введение: Великие моменты бессмертны.
Греки трагической эпохи как философы.
Как чувствовали они бытие?
В этом их *вечное* значение. В остальном все системы пожирают друг друга. Историческая живопись.
Мы находимся в состоянии метастазов элементов лирики и эпоса, все реквизиты трагедии.

Как можно жить без религии, с философией? Правда, в эпоху трагического искусства.

Фалес. Противоположность сократиков и досократиков. У последних отношение к жизни—*наивное*. Семеро мудрецов как представители славных этических добродетелей. Свобода от мифа.

Греческий человек трагической эпохи мыслит именно самого себя и снимает показания. Как это важно! Ибо при оценке греческой трагедии мы всегда должны примысливать греков.

21 [20]

Эстетический инстинкт под маской *философии*.

21 [21]

Всехудожник и *всечеловек*.
Люди трагической эпохи.

Эсхил как создатель синкретического искусства: в его мастерской изображение его *слушателей*.

Мы хотим знать греков такими, какими Эсхил знал их в качестве своих слушателей. На этот раз мы воспользуемся его философом, который *мыслил* в те времена.

21 [22]

На примере Фалеса развить мысль о свободе от мифа.

Через Анаксимандра—трагизм возмездия.

Через Гераклита—агон. Игра.

Через Парменида—дерзость необходимости и логики.

Через Анаксагора—недуховное, материя.

Через Эмпедокла—любовь и поцелуй всему миру.

Через Эмпедокла—вслушивание греков в иностранное (и подражание хорошему).

Через Пифагора—ритм, переселение душ.

21 [23]

Сократ с его абстрактной человечностью выдвигает на первый план благо индивида, познание как цель жизни. Уничтожение инстинктов.

21 [24]

Вначале Эсхил, представленный как пятиборец, затем его слушатель, через различные типы философов.

21 [25]

Размышления о празднике посвящения в Байрейте, май 1872.

Настроение веселое и героическое.

Мы—счастливцы, под нами твердая земля, мы лучше всех понимаем хорошую музыку и наших великих поэтов.

Альпийские долины с зобами гор—это больные.

Надежда на пластику.

Героическое у Вагнера.

Императорские послы. Образование.

Ложный «германский дух».

Глубокая проблема повсюду там, где вначале царит непонимание.

Мифическое.
Поэзия
с точки зрения языка,
с точки зрения сцены.
Музыка речи.
Здоровое и «нездоровое».

22. Сентябрь 1872

22 [1]

Первый день, 28 сентября.

Суббота.

Встреча с супружеской четой из Базеля, которую я не знал, но должен был *делать вид*, что знаю.

Из Бадена телеграфировала Лизбет: любезность г-на Галлера из Берна, который дал мне свою карточку. Почти добравшись до Цюриха, я обнаружил, что в одном вагоне со мной путешествовал миляга Гец, который рассказал мне о своей, активизировавшейся с уходом Кирхнера, музыкальной деятельности в Цюрихе и о своей опере, намеченной к постановке в Ганновере.

Из Цюриха отправился третьим классом до Рапперсвиля в приятном обществе скромных людей, только было довольно холодно, и я уже отчаялся когда-нибудь добраться до Кура. В Р. снова беру второй класс, до Везена. Оттуда еду дальше в экипаже, присланном гостиницей «Шверт». Удобный, красиво обставленный отель, но почти пустой, в ресторане я один.

После полудня устанавливается ясная осенняя погода, золотая осень: хорошо видны самые дальние снеговые вершины. Вечером в стороне Цюриха показалась целая гряда великолепного стального цвета.

Чувствую несильную головную боль.

Ночь сомнительная, с тяжелыми снами.

Воскресенье. Просыпаюсь с головной болью. Мое окно выходит на Валленское озеро: из-за гор, частью заснеженных, встает солнце. Я завтракаю и иду к озеру. Потом на вокзал, но по дороге еще обращаю внимание, как выглядит пансион «Шпеер», расположенный выше в горах. Свежее утро. Еду в Кур, вторым классом, но чувствую нарастающее недомогание, несмотря на особенно красивый вид—озе-

ро, Рагац и т.д. В Куре понимаю, что дальше ехать не могу, отказываюсь от почтовой кареты и поскорее уединяюсь в гостинице «Лукманье». Мне дают комнату с хорошим видом из окна, но я тут же ложусь. Проспал три часа — чувствую себя лучше, ем. Один особенно услужливый и сообразительный кельнер обращает мое внимание на Бад Пассуг: я вспоминаю. В городе Кур царят воскресный покой и послеобеденная атмосфера. Легко поднимаюсь по проселочной дороге; позади великолепный вид; панорама все более расширяется и становится все разнообразнее. Через четверть часа выхожу на узкую боковую тропинку, вокруг ельник, тень приятна, т.к. до этого было довольно жарко. Ложбина, по которой течет бурливая Рабиуза, заслуживает самых восторженных похвал. На правый и на левый берег переброшены мосты. Дорога ведет мимо водопадов наверх. Прибыв на место, нахожу не пансионат, а только деревенскую харчевню, заполненную воскресными посетителями, пирующими или пьющими кофе. Сначала я выпиваю три стакана воды из садового источника, а наверху, на балконе, бутылку белого «Асти» и снова ту же воду; заедаю все это козьим сыром. С головой уже полегче и аппетит у меня неплохой. Мужчине с раскосыми глазами, который сидит со мной за одним столом, тоже приносят бокал «Асти»: он благодарит и пьет с видимым удовольствием. Потом хозяйка вручает мне множество листочков с анализом воды: наконец, хозяин по фамилии *Шпрехер* устраивает для меня экскурсию и дает попробовать воду из каждого источника; показывает, как много вокруг еще не использованных скважин, и, видя мой интерес, предлагает вступить с ним в пай, чтобы устроить тут отель и т.п. Долина очень привлекательна, геолог нашел бы здесь неисчерпаемое разнообразие пород, даже удивительные явления. Встречаются графиты, охра с кварцами, возможно, золото и т.д. Дорожки среди камней извиваются самым неожиданным образом, прерываются, пересекаются друг с другом, так же как в Аксенштейне, только здесь все более запущено. Поздно вечером, перед самым закатом, возвращаюсь назад: далекие верхушки деревьев пылают. Наконец приходит ощущение счастья и довольства. Любуюсь маленьким светловолосым мальчу-

ганом, который ищет на земле орехи и выглядит очень забавно. Меня нагоняет пожилая чета, они заговаривают со мной и я отвечаю. Он — с сединой, столяр, или был им раньше, и пятьдесят два года назад, во время своих странствий, был в Наумбурге. Его сын — миссионер в Индии, живет там с 1858 года и на будущий год должен приехать в Кур, чтобы успеть еще напоследок повидаться с отцом. Дочь много раз бывала в Египте и дружила с пастором Гигенбахом из Базеля. Вернувшись в гостиницу, я кое-что записываю и иду ужинать. Итальянец, сидящий за столом напротив, заводит разговор: понимать его трудно, т.к. он не говорит по-немецки. Он был в Бадене и собирался еще несколько дней здесь отдохнуть. К несчастью, завтра рано утром (в пять) вместе со мной отсюда уезжает один еврей; но утешает то, что в Тузисе я уже выхожу.

22 [2]

Третий день. В четыре утра меня будят: в пять почта отправляется. Отвратительный зал ожидания. Человек в такой час — нечто отталкивающее, откашливается и зевает.

22 [3]



Мое окно в Шплюгене — дорога идет из Кура.

23. Зима 1872–1873

23 [1]

И вот вся группа сделалась непонятной. Позднее из величественно-непонятного взяли то, что можно было использовать, и потом, то там, то тут, в Академии Платона, или в Стое, или в садах Эпикура стали всплывать рука Парменида, осколок от плеча Гераклита, ступня Эмпедокла. Для того чтобы осмыслить эти обломки как части целого, нужно в каждом из них распознать попытку и обещание греческого *Реформатора*; все они были призваны подготовить его, предшествовать ему, как утренняя заря предшествует восходу солнца. Но солнце не взошло, Реформатор не родился: и оттого утренняя заря кажется почти призрачной. Но о том, что в воздухе носилось что-то новое, свидетельствует одновременное рождение трагедии; не родился только философ и законодатель, который понял бы трагедию, и потому искусство это снова погибло, а греческая Реформация не осуществилась и навсегда стала невозможной. Об Эмпедокле невозможно думать без глубокой печали; он более всех походил на такого Реформатора; то, что и ему ничего не удалось, и он рано сгинул — Бог весть после каких ужасных испытаний и с каким чувством безнадежности, — это была всеэллинская роковая судьба. Его душа вмещала в себе больше сострадания, чем какая-либо другая греческая душа; и, быть может, этого было все же недостаточно, ибо греки вообще бедны в этом отношении, и как раз у великих философов тиранический элемент в их крови не позволил им достичь той глубины и всеохватности взгляда, которым обладал, к примеру, Шопенгауэр.

23 [2]

Высшая форма человечности, когда человек, познавший истину, заковывает себя в броню гордости.

Одиночество, все другое vulgus[1].
ἱστορίη[2].
Гомер, Гесиод, Архилох.
Врачи.
Боги. Образы богов.
Мистерии.
Жертва.
Сравнение с Аполлоном.

23 [3]
Глава I. Греки как философы. *Шестой век.* Чудодеи. Состязание. Дионисийское.

Глава II. Фалес и Анаксимандр.
III. Гераклит.
IV. Парменид.
V. Анаксагор.
VI. Эмпедокл.
VII. Демокрит. Что означает открытие толчка?
VIII. Пифагорейцы. Числа как граница познания.
IX. Сократ. Абстрактные истины.
X. Эпилог. Антропоморфизм: изменчивый человек и вода. Смерть как кара. Эстетическая игра. Интеллект.

23 [4]
Желание: прелесть в сочетании с пропорциями.
Нежелание: прелесть при нарушенных пропорциях.

Понятия.

---

1 Толпа (*лат.*).
2 Знание (*греч.*).

23 [5]

Эллинское в философии.

Состязание.
Орфики.
Не душа и тело.
Религиозность.
Число.
Гордость философа.

23 [6]

Масленица.	Анаксагор.
	Эмпедокл.
До Пасхи.	*Пифагорейцы.*
	Сократ.
Пасха.	Глава о философах эллинское.

23 [7]

Что есть философ?

1. По ту сторону науки: дематериализовать.
2. По сю сторону науки: разбожествлять — демистифицировать.
3. Типы философов: культ интеллекта.
4. Антропоморфные переносы.

К чему призвана философия сегодня?

1. Невозможность метафизики.
2. Возможность вещи в себе. По ту сторону науки.
3. Наука как спасение от чуда.
4. Философия против догматизма науки.
5. Не только на службе у культуры.
6. Упрощения Шопенгауэра.
7. Его популярная и эстетически возможная метафизика. Ожидаемые результаты философии — обратные результаты.
8. Против всеобщей культуры.

23 [8]

Философия не имеет ничего общего с другими областями мысли, она то наука, то искусство.

Эмпедокл и Анаксагор: первый хочет магии, второй — просвещения, первый против секуляризации, второй — за.

Пифагорейцы и Демокрит: строгое естествознание.
Сократ и необходимый с тех пор скептицизм.

Гераклит: аполлинический идеал, все иллюзия и игра.
Парменид: Путь к диалектике и научному органону.
Единственно покоящееся — у Гераклита.

Фалес движется к научности,	Анаксимандр снова в сторону от нее.
Так же и Анаксагор Демокрит	Эмпедокл
Органон Парменида	Пифагор.
Сократ.	

23 [9]

1. Вечное *несовершенство* вещей:
что следует из религии,
а именно следствия оптимистические
и пессимистические
к чему ведет культура
<к чему ведет> наука.

2. Существование предохранительных механизмов,
которые некоторое время сопротивляются.
К ним относится философия, которая сама
по себе вовсе не существует.
Окраска и наполнение в зависимости от времени.

3. Древнейшая греческая философия против мифа за науку, отчасти против секуляризации.
В трагическую эпоху: Пифагор,
Эмпедокл, Анаксимандр в согласии друг
с другом,
аполлинически враждебен: Гераклит
разрушителен по отношению к искусству
Парменид.

23 [10]

Истина в чистом виде непознаваема: созерцания
понятия
раздражения,
положительные и отрицательные,
будь то в зависимости
от чисел
или чисто
интеллектуальные
феномены?
Раздражение — предпосылка
любых
воззрений.

Ценность философии: очищать от путаных и суеверных представлений
против догматизма науки
поскольку она научна, она очищает и проливает свет
поскольку она антинаучна, она распространяет религиозный мрак.
Устранение учений о душе и рационалистической теологии.
Доказательство абсолютного антропоморфизма.
Против застывшего смысла этических понятий.
Против ненависти к телу.

Вредность философии: ослабление инстинктов
культур
нравственности.

Специфика философских занятий сегодня.
Недостаток популярной этики.
Недостаток чувства важности познания и выбора.
Поверхностность в размышлениях о церкви, государстве и обществе.
Яростное неприятие истории.
Болтовня об искусстве и отсутствие культуры.

23 [11]

Понятие возникает из сравнивания неравного, т.е. в результате иллюзии, будто существуют подобия, из предпосылки *идентичностей*, следовательно – из ошибочного взгляда на вещи.

Мы видим, что люди ходят, и называем это «ходить». А теперь возьмем обезьян, собак: мы тоже говорим «ходить».

23 [12]

Три вещи не путать с учением Парменида о бытии:

1) вопрос: можем ли мы обнаружить в мышлении то содержание, которое заключено в бытии?
2) первичные свойства, в противоположность вторичным.
3) из чего состоит материя. Шопенгауэр.
4) не надо буддистских фантазий.

Он ищет *достоверности*. Верно, что небытие невозможно помыслить.

Объявляя чувства недостоверными, он лишает себя возможности обосновать бытие ощущениями удовольствия и неудовольствия: последнее тогда тоже видимость.

Мышление и бытие должны быть тождественны: ибо в противном случае бытие было бы непознаваемым.

В сфере мысли движение отсутствует: взгляд на бытие как на застывшее состояние. Поскольку мысль движется и наполняется другими вещами, она уже не бытие, а видимость.

Но как же тогда с диалектикой мышления? Существует ли движение?

23 [13]

Понятия могут возникать только из созерцания. «Бытие» есть результат переноса на все вещи дыхания и жизни: на них распространяют человеческое чувство жизни.

Форма мышления, как и созерцания, предполагает, что мы верим в бытие: мы верим в него, потому что верим в себя. Если последнее есть категория, то первое уж наверняка.

23 [14]

Философия и народ. Ни один из великих греческих философов не вовлекает в нее вслед за собой народ: более других это пытался делать Эмпедокл (после Пифагора), но и он не с помощью чистой философии, а посредством мифа. Другие отвергали народ изначально (Гераклит). Их публикой был очень узкий круг избранных (Анаксагор). Более других демократически-демагогическая тенденция присутствует у Сократа. Успех имеют секты, что свидетельствует против влияния философов. Но если это не удалось философам такого ранга, могут ли претендовать на что-то менее значительные? Основать народную культуру на философии – невозможно. Следовательно, в культуре философия лишена фундаментального значения, значение ее только второстепенное. Какое же?

Укрощение мифического – усиление чувства истины вопреки свободе поэтического воображения. *Vis veritatis*[1] или усиление чистого знания (Фалес, Демокрит, Парменид).

Укрощение познавательного инстинкта – или усиление мифо-мистического, художественного (Гераклит, Эмпедокл, Анаксимандр). Узаконивание *величия.*

Разрушение застывших догматов: а) в религии, б) в области нравов, в) наука, черты *скептицизма.*
Каждая из сил (религия, миф, инстинкт познания) ведет при избытке ее к варварству, безнравственности и глупости – поскольку устанавливается ее абсолютное господство (Сократ).

Разрушение слепой секуляризации (эрзац религии) (Анаксагор, Перикл). Черты *мистицизма.*

Результат: она не может создать культуру
но может ее подготовить
или сохранить
или придать ей меру.

---

1 Сила истины (*лат.*).

Для нас: Философ есть по этой причине верховный трибунал школы: подготовка гения, ибо культуры у нас нет. Из изучения симптомов эпохи вытекают следующие задачи школы:

1) разрушение секулярности (ошибка популярной философии).
2) обуздание вульгаризующего влияния инстинкта познания (при воздержании от самой заумной философии).
Против «иконической» историографии, против «работающих» ученых.

Культура всегда должна исходить из централизующего значения искусства или художественного произведения. Мировоззрение, в нем выраженное, непроизвольно подготовляется философией.

23 [15]

Философ – врач культуры.

23 [16]

Для общего Введения: дать картину VII века – подготовка культуры, борьба противоположных инстинктов. Ориентальное. Централизация культуры, начиная с Гомера.

Я говорю о доплатоновском периоде, потому что с Платона начинается враждебное отношение к культуре, ее отрицание. Но я хочу знать, какую роль философия играет в существующей или в становящейся культуре, когда вражда отсутствует: здесь философ тот, кто смешивает яды культуры.

23 [17]

Поразительно, как быстро греки стали *свободными* по сравнению с тупой скованностью Средневековья. Сравнить с культурой Возрождения.

Фалес, предсказывающий солнечное затмение, не считается ни злым колдуном, ни человеком, обуянным злыми демонами. Напротив, им восхищаются. Неуверенность чувствуется только в летоисчислении.

Демокрит – самый свободный из людей.

23 [18]

Естественно-научная ретроспекция.

Теория агрегатных состояний.

Теория материи.

Смешение физических и метафизических проблем.

Становление и бытие — в итоге абсолютное различие.

23 [19]

Если они не отвечают норме, то, значит, не имеют ничего общего с народом? Но это не так: народ *нуждается* в отклонениях от нормы, *пусть последние возникают и не ради него.*

Это доказывает произведение искусства: его понимает сам творец, хотя одной своей стороной оно обращено к публике.

Эту сторону мы и хотим понять, сторону, обращенную к народу, — а его чудесную природу, собственно, его цель, вопрос «почему» мы оставим без объяснений.

Теперь, с точки зрения нашего времени, распознать эту сторону особенно трудно, потому что наше время не знает единства народной культуры.

Вот почему греки.

23 [20]

Готов

3	Введение	
18	Фалес до Парменида	
25		
		2:1
46		
	Согласование	с. 20
		правильные пропорции

23 [21]

Философ среди греков.

Эллинское в них. Внутри — вечные типы. Нехудожники в лице художников. Вместе они обнаруживают *подоплеку* греческого, как и *результат* искусства. Современники трагедии. В философах рассеяны реквизиты, необходимые для возникновения трагедии.

23 [22]

Свобода, противопоставленная мифу.	Фалес и Анаксимандр. Пессимизм и деятельность.
Трагическое как игра. Гений.	Гераклит. Состязание. Игра.
Эксцессы логики и необходимости.	Парменид. Абстракция и язык. Поэт и философ. Понятие прозы.
	Анаксагор. Свободный ум. Не «дух — материя».
Любовь и поцелуй, адресованные всему миру! Воля.	Эмпедокл. Любовь. Ритор. Государство. Панэллинизм. Агон.
Слушатель. Атом — число. Естествознание.	Демокрит. Греки и заграница. Свобода от условностей.
Переселение душ — драматизм.	Пифагорейцы. Ритм и метр. Переселение душ.
Метастазы трагически-художественного инстинкта в области науки.	Сократ и Платон. Образование. Только теперь «школа». Враждебность к естественно-научному объяснению.

23 [23]

Представьте себе, будто философ путешествовал и попал к грекам — так обстоит дело с доплатониками: они словно иностранцы, удивленные пришельцы.

Каждый философ становится таковым на чужбине и начинает с того, что воспринимает ближайшее как чуждое.

Геродот среди чужих — Гераклит среди греков. Историк и географ среди чужих, философ среди своих. Нет пророка в своем отечестве. Среди своих исключительное не находит понимания.

23 [24]

Рождение трагедии, рассмотренное с одной стороны. Подтверждение с точки зрения философии ее современников.

23 [25]

Философы трагической эпохи.

Памяти Шопенгауэра.

23 [26]

В 415 г. он был бы *παντελῶς ὑπεργεγηράκως*[1], но родился он в любом случае после 500 г. (по Аристотелю, прибл. 80 лет, если бы он родился в 495 г., т.е. через 5 лет после Анаксагора).

Ол. 84	14
Ол. 70	4
	56

если бы он родился на 71-ю олимп., то

415	
77	
492	492
444	60
48	<4>32

Если он принимал участие в войне, то, по Неанту, ему было 77 лет, т.е., по Неанту, он родился в 492 г. Если он родился в 492 г., то был *ἀκμή*[2], по Аполлодору, в 442 г., т.е. в возрасте 50 лет, а умер в 432 г. в возрасте 60 лет.

Тут он возражает Неанту: тот дал ему именно 77 лет: зачем? Для того чтобы обеспечить ему участие в той войне. Тем не менее он был сослан агригентцами.

492 г. — очень подходит для рождения.

В 442 г., в олимп. 84 ему 50.

В 432 г. он умирает.

Очевидно, он уезжает в Турию, т.к. был сослан в возрасте 50 лет. Он прощается с Агригентом, когда сочиняет свои *καθαρμοί*[3] для Олимпии. Вероятно, в 84-ю олимп. Было отмечено его нахождение в Олимпии.

1 Совершенно постаревшим (*греч.*).

2 Расцвете (*греч.*).

3 Очищения (*греч.*).

23 [27]

Анаксагор заимствовал у Гераклита представление о том, что во всяком становлении и бытии противоположности находятся вместе.

Он хорошо усвоил то противоречие, что тело имеет множество свойств, и превратил его в *порошок*, надеясь, что так он разложит его на истинные его свойства.

Платон: вначале ученик Гераклита,

последовательный скептик; все, и мышление, есть река.

Сократ навел его на мысль о неизменности идей добра, красоты.

Предполагалось, что они бытийствуют.

В идеях добра, красоты соучаствуют все родовые понятия, и потому они тоже относятся к *бытию* (как душа соучаствует в идее жизни).

Идея *не имеет формы.*

Пифагорейское переселение душ отвечает на вопрос, как можно что-то знать об идеях.

Окончание Платона: скептицизм у Парменида.

Опровержение учения об идеях.

23 [28]

5. Искусство. Понятие культуры. Научная борьба.
6. Философия, ее удивительная двойственная природа.
6. Фалес.
7. Анаксимандр.
8. 10. 11. Гераклит.
12. 13. Парменид.
14.15. Анаксагор.
16.17.18. Эмпедокл.
19.20. Демокрит.
21.22. Пифагорейцы.
23.24. Сократ.
25. Заключение.

23 [29]

Глава I. 3
Глава II. 5

Глава III. Философ.
Глава IV. Фалес, Анаксимандр.
Глава V. Гераклит.
Глава VI. Парменид.

23 [30]

Вся эта система мысли Анаксагора, должно быть, верна. Наилучшим образом это доказывает характер его критики и усовершенствования, внесенные последователями Анаксагора, агригентца *Эмпедокла* и учившего об атомах Демокрита, их контрсистемы. Методом их критики явилось прежде всего последовательное отречение в упомянутом выше естественно-научном смысле, закон экономии мышления, примененный к объяснению природы. Преимущество должно быть отдано гипотезе, способной объяснить существующий мир при наименьшей затрате предпосылок и средств: ибо она наименее вариативна и запрещает свободную игру возможного. Если имеется две гипотезы, каждая из которых дает объяснение мира, то предпочесть следует ту, которая лучше всего отвечает требованиям экономии. Система, которая при объяснении может обойтись наиболее простыми средствами и хорошо известными силами, в первую очередь, механическими, и сумеет вывести существующее мироустройство из взаимодействия наименьшего числа сил, всегда предпочтительнее той, которая предлагает объяснения сложные, состоящие из множества элементов, да еще и малознакомых. И вот мы видим, как Эмпедокл пытается устранить *избыток* гипотез, содержащихся в учении Анаксагора.

Первое, что он вычеркивает, это анаксагорова гипотеза о *Νοῦς*[1], ибо она чересчур насыщена, чтобы служить объяснением такой простой вещи, как движение. Ведь только и нужно-то, что объяснить два вида движения — одного предмета по направлению к другому и одного по направлению от другого.

---

1 Уме (*греч.*).

23 [31]

Если наше нынешнее становление есть выделение из целого, пусть неполное, то спрашивается (он спрашивает), что препятствует выделению полному? То есть речь идет о противонаправленной силе, о латентном притяжении.

А значит: для того чтобы объяснить изначальный хаос, необходимо, чтобы какая-то сила уже действовала; где все так тесно переплетено, сама эта переплетенность нуждается в движении.

Следовательно, периодический перевес то одной, то другой силы обеспечен.

Они противоположны.

Сила притяжения продолжает действовать и теперь, иначе не было бы вообще никаких вещей, все бы распалось.

Вот что происходит фактически: два рода движения. *νοῦς*[1] этого не объясняет. Объясняет же любовь и ненависть: что они движутся, мы видим не хуже, чем движение *νοῦς*.

Теперь понимание первичного состояния меняется: оно самое *блаженное*. У Анаксагора это хаос, который царит до того, как создано произведение архитектурного искусства, как будто груда камней на строительной площадке.

23 [32]

Эмпедокл схватил мысль о возникающей посредством вращения тангенциальной силе, которая противодействует силе тяжести. (de coelo[2], I с. 284). Шопенгауэр, «Мир как воля», II 390.

Он считал поступательность вращательного движения у Анаксагора *невозможнъм*. Имеет место только *вихрь*, т.е. противоположность упорядоченного движения.

Если бы частицы были до крайности перемешаны, то тела можно было бы разламывать без всякого усилия, они были бы как пыль.

Силы, прижимающие атомы друг к другу и придающие массе прочность, Эмпедокл называет «любовью». Это молекулярная сила, конституирующая сила тел.

---

1 Ум (*греч.*).

2 О небе (*лат.*).

23 [33]

Эмпедокл

Против Анаксагора.

1) хаос уже предполагает движение

2) ничто не препятствует полному выделению.

3) наши тела были бы образованиями из пыли. Как возможно движение, если во всех телах отсутствует противонаправленное движение?

4) упорядоченное поступательно-вращательное движение невозможно, возможна только вибрация. Вихрь сам он рассматривает как действие *νεῖκος*[1]. Как воздействуют друг на друга удаленные объекты, Солнце на Землю? Если бы все было еще в состоянии вихревого движения, это было бы невозможно, *ἀπορροαί*[2]. Значит, по меньшей мере две движущие силы: которые должны быть соотносительными вещам.

5) отчего бесконечное *ὄντα*[3]? Выход за пределы опыта. Анаксагор имел в виду химические атомы. Эмпедокл высказал предположение о четырех видах химических атомов. Он считал агрегатные состояния основными, а тепло сопровождающим. Следовательно, агрегатные состояния возникают посредством отталкивания и притяжения; материя в четырех формах.

6) необходимость периодического.

7) к живым существам Эмпедокл применяет тот же принцип. Он и здесь отрицает целесообразность. Это его самое великое деяние. У Анаксагора—дуализм.

23 [34]

Символика *половой любви*. Тут, как в сказке Платона, проявляет себя тоска по слиянию воедино, обнаруживается, что великое единство когда-то уже существовало: если бы оно было восстановлено, то стремилось бы еще к большему единству. Убеждение в единстве всего живого предполагает, что некогда было какое-то *гигантское существо*, и мы—кусочки его огромного тела: то был, наверное,

---

1 Распри (*греч.*).

2 Истечения (*греч.*).

3 Бытие (*греч.*).

сам Сферос. Он – божество безграничного блаженства. Все было связано вместе только любовью, а значит, в высшей степени целесообразно. Это целое было разорвано и расколото ненавистью, расчленено на составлявшие его элементы и этим погублено, преступно лишено жизни. В вихре не возникают отдельные живые существа. В конце концов все разделилось и вот тогда начался наш период времени (прасмешению Анаксагора он противопоставляет первичное раздвоение). Любовь, слепая, какова она есть, яростно и поспешно бросает элементы в объятия друг другу, в надежде, что они снова обретут жизнь. Время от времени это получается. Это что-то обещает. В живых существах зарождается предчувствие, что они должны стремиться к еще более высокому единению, к возвращению на родину, в первоначальное состояние. Эрос. Умерщвлять жизнь – это страшное преступление, потому что тем самым перевес получает стремление назад, к перворазделению. Когда-нибудь все снова станет одной-*единственной* жизнью, достигнет состояния блаженства.

Пифагорейски-орфическое учение в естественнонаучной интерпретации: Эмпедокл владеет обоими средствами выражения, потому он первый ритор. Политические цели.

Двойственная природа – соперничающее и любящее, сочувствующее.

Попытка *эллинистической всеобщей реформы.*

Вся неорганическая материя возникла из органической, это мертвая органическая материя. Мертвое тело и человек.

23 [35]

Заключение: мышление греков в *трагическую эпоху*

Пессимистично

или *эстетически оптимистично.*

Их суждение о *жизни* говорит больше.

Единое, бегство от становления.

Aut[1] единство aut эстетическая игра.

---

1 Или...или (*лат.*).

Глубокое недоверие к реальности
никто не думает о добром Боге, который всё устроил optime[1].

{ Пифагорейцы, религиозная секта.
Анаксимандр.
Эмпедокл.

Элеаты

{ Анаксагор.
Гераклит.
Демокрит. Мир вне морального и эстетического значения, пессимизм случая.

Если их всех поставить перед лицом трагедии, то трое первых увидели бы в ней зеркало человеческих несчастий,
Парменид – преходящую иллюзию,
Гераклит и Анаксагор – художественное построение и отражение мировых законов,
Демокрит – результат действия машинерии.

С Сократа начинается *оптимизм*, более не эстетический,
с телеологией и верой в доброго Бога;
вера в знающего доброго человека.
Разрушение инстинктов.
Сократ порывает с прежней *наукой* и *культурой*,
он хочет вернуться назад к старым гражданским добродетелям и к государству.
Платон отрекается от государства, когда замечает, что оно отождествилось с новейшей культурой.
Сократический оптимизм – это оружие, обращенное против предшествующей культуры и науки.

23 [36]

Каковы причины, в силу которых после Демокрита прервалась традиция процветающей экспериментальной физики древности?

---

1 Наилучшим образом (*лат.*).

23 [37]

М. Антоний. Рассматривай движение солнца и луны как будто бы ты движешься вместе с ними и всегда думай о том, как элементы превращаются друг в друга. Ибо это представления, которые сдувают налет земной жизни.

23 [38]

Антисфен говорит: терпеть злые суждения о добрых поступках — это по-царски.

23 [39]

Демокрит.

По возможности упрощать гипотезы.

1) имеется движение, также пустое пространство, также небытие. Мышление есть движение.
2) если именно существующее, оно должно быть неделимым, т.е. абсолютно заполненным. Разделение объяснимо только при условии, что есть пустое пространство, поры. Абсолютно пористая вещь — это небытие.
3) вторичные свойства материи *νόμῳ*[1], не сами по себе.
4) установление первичных свойств *ἄτομα*[2]. В чем они сходны, в чем различаются.
5) агрегатные состояния у Эмпедокла (четыре элемента) предполагают, что все атомы — одного типа, следовательно, не могут сами быть *ὄντα*[3].
6) движение неразрывно связано с атомами, воздействие силы тяжести. Эпикур. Критика: что значит тяжесть в бесконечном пустом пространстве?
7) мышление — это движение атомов огня. Душа, любовь. Чувственные восприятия.

23 [40]

Значение материализма и его слабости.
Платон и Демокрит.

---

1 Закономерны (*греч.*).

2 Атомов (*греч.*).

3 Бытием (*греч.*).

Благородный, бездомный, бежавший от мира мыслитель.

Демокрит и пифагорейцы находят совместно фундамент естествознания.

Пифагорейцы.

23 [41]

(10) *План.* Что есть философ?
Каково отношение философа к культуре?
Специально к трагической культуре?

(20) *Подготовка.* Когда исчезают произведения?
Источники: а) для жизни, б) для догматов.
Хронология. Подтвержденность системой.

(100) *Основная часть.* Философы с цитатами и экскурсами.

(20) *Заключение.* Отношение философии к культуре.

23 [42]

Художник созерцает не «идеи», он наслаждается отношениями чисел.

Пропорции вызывают наслаждение, диспропорции — отвращение.

Понятия, основанные на числах.

Воззрения, представляющие хорошие числа, прекрасны.

Человек науки подсчитывает числа природных законов,

художник их созерцает: там закономерности,
тут красота.

То, что созерцает художник, очень поверхностно, не «идея»!

Легчайшая оболочка вокруг прекрасных чисел.

23 [43]

Наши воззрения уже модифицированы понятиями.

Понятия — это отношения, а не абстракции.

23 [44]

1. Метафоры относятся к деятельности.

2. Образуют между собой систему: прочный базовый каркас — образуют *числа*.
3. Сердцевина вещей, сущностное, находит выражение на языке чисел.
4. На чем основывается произвольность в метафорах?

23 [45]

Философия *не для народа*,

следовательно, не *основа культуры*,

а только *инструмент культуры*.

а) против догматизма наук

б) против смешения образов мифических религий в природе.

с) против этического смешения, вносимого религиями.

Этой цели отвечает ее сущность.

а) 1. Убежденный антропоморфизм, скептицизм.

2. Дает широту выбора и обладает величием.

3. Не замечает представления о единстве.

б) представляет собой здоровое толкование и простое отношение к природе, свидетельство.

в) разрушает веру в нерушимость таких законов.

Ее беспомощность вне культуры, показать на примере современности.

24. Зима 1872–1873

24 [1]

Здоровая интроспекция, без подтачивания себя; не с фантазиями и сказками, а с чистым и отважным стремлением к созерцанию неисследованной глубины – вот редкостный дар. Гёте.

24 [2]

Два подхода стали злополучными орудиями, с помощью которых создаются препоны для науки и условия для запаздывания в ее развитии: это сближение и соединение – при участии мрачной фантазии и надуманного мистицизма – удаленных друг от друга вещей; либо разъединение того, что связано, – посредством дробящего всё неразумия, которое старается разделить родственные явления, подчинить каждое из них собственному закону и объяснить исходя из него.

Поскольку в познании, как и в рефлексии, невозможно достичь целостности и т.д.

Требования, предъявляемые к *научному произведению искусства*: занимаясь научной деятельностью, не следовало бы исключать ни одну из сил человеческого духа. Бездны предчувствия, уверенное наблюдение над современностью, математическая глубина, физическая точность, возвышенность разума, острота рассудка, беспокойная тоскующая фантазия, любовная радость чувственности – ни от чего нельзя отказаться, все необходимо для живого плодотворного постижения мгновения, благодаря чему становится возможно произведение искусства, безразлично какого содержания. Все эти силы могут проявиться в каждое мгновение, если только их обладатель не отпугнет их предрассудками, упрямством и множеством других разрушительных и мертвящих отрицаний.

Ибо сейчас мы живем — что касается науки и искусства — в странном состоянии анархии, вследствие которого мы, кажется, все дальше отклоняемся от нашей цели — — —

24 [3]

О *природе*. Она играет спектакль: знает ли она об этом сама, нам не известно, и все же она играет этот спектакль для нас, стоящих в уголке. Ее игра всегда нова, потому что она создает все новых зрителей. Жизнь — лучшая из ее выдумок, а смерть — это ее художественный прием, чтобы жизни было много. Гёте.

24 [4]

О Республике ученых рассуждают часто, но не о *Республике гениев*. В этой последней дело происходит так: один великан окликает другого, через промежуточное пространство столетий, а мир карликов, ползающих внизу, не слышит ничего, кроме далекого отзвука, не понимает ничего, кроме того, что нечто происходит. Но опять-таки, эта толпа карликов непрерывно разыгрывает там внизу свои дурацкие фарсы и производит большой шум, тащит к себе то, что обронили те великаны, провозглашает своих героев, которые сами тоже карлики, — всё это нимало не заботит великанов, продолжающих свой диалог на вершинах духа. Шопенгауэр.

24 [5]

Мои современники, которые полностью пренебрегают моими достижениями и одновременно прославляют посредственное и плохое, сделали все возможное, чтобы ввести меня в заблуждение относительно себя самого. Шопенгауэр.

24 [6]

Гений — это крестоносец человечества, избавляющий его от грубости и варварства. Шопенгауэр.

24 [7]

Мне все навязывается само собой, я больше об этом не думаю, все идет мне навстречу, и громадное царство

обретает порядок в моей душе, так что совсем скоро я смогу отложить в сторону труднейшую задачу. Если бы был кто-то, кому я мог бы послать взгляд и передать радость, но это невозможно. И это не сон, не фантазия; это проникновение в существо форм, с которыми природа всегда как будто играет и, играя, производит многообразную жизнь. Если бы у меня хватило времени, краткого мгновения жизни, то я бы отважился распространить это чувство на все области природы – на все царство ее в целом. Гёте.

24 [8]

Я часто говорил и буду еще часто повторять, что causa finalis[1] всего, что происходит в мире и между людьми, – это произведение драматического искусства. Ибо в остальном вся эта чушь абсолютно ни к чему не пригодна. Гёте.

24 [9]

Перед лицом анатомического открытия. Меня охватила такая радость, во мне все внутренности пришли в движение.

24 [10]

Грильпарцер в лязгающих стихах:

Когда князья курят фимиам искусству, / Не понимая его смысла, / Это поощряет одних болтунов. / Искусство же остается одиноким, как и прежде. //

24 [11]

Существует два рода культуры, *эллинистическая и римская*: первая – естественна, как растение, которое во всех своих образах и частях все снова и снова представляет, играя, сущностную форму, так что всякое разнообразие обретает в созерцающем сознании простой порядок и строй. Другая же предстает как изысканная конвенция и декорация с заимствованными и, возможно, непонятыми формами, переключенными в великолепие, пышность или изящество.

---

1 Конечная причина (*лат.*).

24 [12]

Если жизнь народа попадает под власть искусства греческого или римского типа, то мы говорим о культуре этого народа. Но философия — в каком отношении будет она находиться к прочному и сделавшемуся нормой господству искусства над жизнью, если это искусство в одном случае есть природа, в другом — традиция? Ответим на этот вопрос вначале с помощью аналогии.

24 [13]

Мое намерение — развлечь юношей, знающих латынь и греческий, простым рассказом о великих философских умах Греции.

24 [14]

Лекции по греческой философии

Часть первая.

25. Зима 1872–1873

25 [1]

Я хочу начать с признания, что мне было очень трудно говорить о греческой трагедии с тем чистым и непосредственным чувством, которое позволило бы действительно прикоснуться к трагедии как к произведению искусства, с чувством, которое я мог бы назвать «честным». Дело в том, что теперь все как будто бы нарочно сошлось так, чтобы молодой человек, страстно желая наконец-то погрузиться в волшебный, овеянный безграничной славой мир, оказался в сетях собственной очарованности, которую следует признать нечестной. Он скрывает холодное, почти мучительное впечатление чуждости и он пугливо отказывается это признать, ибо настроился на то, чтобы любой ценой полюбить триумфальную песнь, которая доносится из древности. Эта потребность любить заставляет его бессознательно обволакивать предмет, отталкивающий своей чуждостью, изящной иллюзией. Быть может, он искусственно сосредоточивает свой взгляд на тех сценах, которые напоминают ему Шекспира, и начинает, к примеру, всю древнюю трагедию подводить под впечатление, производимое эсхиловской сценой пророчества Кассандры; или же он концентрирует свое внимание на построении софокловской драмы, чтобы с удовлетворением узнать в ней законы, на которые драматурги продолжают опираться еще и в наши дни. Случается даже и так, что иной силится преодолеть дистанцию, отделяющую нас от холодного и жестокого мифического мира древних, окружая его «сентиментальным» обаянием: в то время как натуры менее требовательные довольствуются, как это обычно бывает, одним фабульным материалом, т.е. восхищаются изображаемыми событиями, отдельными словами и мыслями или направляют свой интерес на метрику или даже на текстологическое изучение

«неясных мест». Между тем то честное отношение, о котором идет речь, начинается с признания серьезнейшего *дефекта*, допускающего лишь условное восхищение. Этот дефект даже больше того, какой мы ощущаем, когда стоим, например, перед развалинами древнего храма, пытаясь по нескольким обломкам колонн восстановить в нашем сознании образ целой колоннады. Ведь то, что мы видим, это всего лишь исписанные листы бумаги, замещающие действительность подлинной трагедии. Мы должны дополнить текст образом древнего грека, каким он был в наивысшие моменты своей жизни, в качестве трагического актера, певца, танцора, наконец, зрителя, обладающего единственной в своем роде эстетической зрелостью. Но сделать это — примыслить к античной трагедии грека — означает почти то же самое, что воссоздать ее заново из глубин нашего внутреннего мира. И в этом заключена бесконечная трудность: где современный человек может научиться мыслить по-гречески, где начало и где конец этого знания? Поистине очень трудно отыскать путь, ожидающий нас после того, как мы обнаружили тот дефект. Помочь нам могут только аналогии, только те явления *нашего собственного* мира, которые можно назвать почти греческими: подобное познается исходя из подобного и через сопоставление с подобным. Так лучшие из наших современных ученых обращаются, как правило, к Гёте, беря его проводником в страну греков; другие прибегают к помощи Рафаэля. Я держусь опыта, которым обязан Рихарду Вагнеру. Так называемая историко-критическая школа не располагает средствами, чтобы ближе подступиться к столь незнакомым вещам: нам нужны мосты, переживания, духовный опыт, и еще нам нужны люди, которые могут истолковать их, дать им выражение. Думаю, что я не ошибаюсь, когда исхожу из впечатлений от постановки «Тристана», пережитых мною летом 1872 года.

Тогда я вдруг почувствовал, насколько принципиально *пластический* аспект этого спектакля отличается как от обычной пластики наших актеров, играющих роли шиллеровского или шекспировского репертуара, так и от пластики оперных певцов. Совершенно независимо от дарования исполнителей в их игре чувствовалось непроизвольное

стремление к невозмутимому величию, к тому, чтобы сохранять его даже в моменты наивысшего напряжения страстей; в сущности, зритель видел мерное движение благородных, по преимуществу почти покоящихся в себе пластических групп. Мне понравилось, что современная взвинченность преодолевалась стремлением к пластической завершенности форм. Я сказал себе, что причиной этого были, видимо, музыка и пение, благодаря которым ни в чем не ощущалось такого быстрого движения, как в реальной жизни или в трагедии, где слова произносятся без музыки. Аффект, выраженный пением, бесконечно замедляется по сравнению с тем, который выражен обыкновенной речью. Сопровождающее движение музыки снимает захватывающую стремительность естественного движения, переключает его в регистр патетического величия. Так возникло у меня предчувствие большого будущего, связанного с нашей пластической задачей, с необходимостью придумать позы и группировки, которые отвечали бы столь возвышенной музыке. И в этом случае музыка снова представилась мне как спасительница современной культуры. Напротив, опера была совершенно неспособна служить выявлению пластического смысла: ибо оперные певцы были только переодетыми инструментами, их движения не выражали, в сущности, ничего, поскольку с самого начала подчинялись условности. Скорее можно сказать, что современный человек, совращенный своим любимым искусством, оперой, перенял от нее условности костюма, жестов и т.д.; придворное общество подражает оперной сцене и постепенно весь цивилизованный мир становится бледной копией со старой придворной культуры.

Но ведь очевидно, что та же самая причина, которая здесь вызывает впечатление пластического покоя – большая продолжительность музыкального тона, – создавала такой же эффект и в эсхиловской драме; кроме того, возрастанию пластического покоя способствовало там и еще одно обстоятельство. Трагедия есть религиозное событие для целого народа, т.е. для всего сообщества граждан, следовательно, она обращена к большой массе зрителей. От этого дистанция, отделяющая изображаемое от зрителя,

была много большей, чем у нас. Эта иная пространственная перспектива требовала, чтобы сам актер выступал с величавой торжественностью, на котурнах; по той же причине вместо изменчивого лица нужна была маска. Но именно отсюда проистекала и спокойная величавость пластической формы. Здесь сами собой складывались законы высокого стиля, застывшая симметрия находила свое разрешение в контрастах. Вероятно, что ограничение числа действующих лиц двумя-тремя актерами тоже объясняется пластическим заданием, стремлением избежать больших, более подвижных групп. Потому что возрастала опасность нарушить законы прекрасного. Эта простота эсхиловской пластики могла служить подготовкой искусства Фидия: ибо изобразительное искусство порой не успевало догонять прекрасную действительность. Почему скульптура не пришла в упадок одновременно с другими искусствами, после Сократа — это важная проблема; но, во-первых, скульптура появилась позже, а во-вторых, ее спасала близость к ремеслу, то, что ее мастерам оставалась чуждой софистическая образованность, и третье — это практика многократного воспроизведения однажды созданного прекрасного образца — так что и более поздние времена еще рядятся для нас в прекрасные одеяния древности.

Во всяком случае, трагический поэт должен был предписывать своим актерам и пластический рисунок представления; на это указывает количественная симметрия стихов, диктующая ритм пластического движения. Как правило, актер, пока он говорил, стоял на месте: делая шаг, он отделял друг от друга равные группы стихов. Во всяком случае, все его движения подчинены требованиям искусства танца и дидаскала, т.е. изначально поэт должен был все за него придумывать и все ему предписывать. Для времени Эсхила, приученного к строго иератическому стилю, мы можем предположить, что условиям этого стиля нередко подчинялась и трагедия. Задача заключалась бы тогда в том, чтобы осмыслить Эсхила как пластического композитора и в том, что касается пластического движения отдельных сцен, и в том, что касается общей последовательности пластических композиций

в целом художественного произведения. Особенно важно было бы при этом понять пластическое использование *хора*, его соотношение со сценическими персонажами: затем, отношение пластической группы к окружающей архитектуре. Тут нам открывается бездна творческих сил, и драматург предстает больше, чем когда-либо, как творец художественного синтеза. Ср. Гёте Шиллеру, т. 1, с. 278.

26. Весна 1873

26 [1]

Фалес	Парацельс. Место в гомеровских аллегориях. Вода в новой химии. Лавуазье. Облака, лед. Анаксимен – воздух (Парацельс).
Анаксимандр	Становление как знак бренности. Не *infinitum*[1], но Indefinitum[2]. *ἄπειρον*[3] как причина мира становящегося? (Теория эманации, Спир.)
Гераклит	Становление как *творчество*, с. 347 и ранее Копп. Предпосылка двух элементов для всякого становления.
Анаксагор	Круговое движение. *Динамическая* теория, пронизанность материи, с. 324. Множество субстанций. Становление как нечто вытекающее, уже не творчество. Пронизанность в отдельных точках.
Эмпедокл	Привлекательное, репульсация. Притягательность. Actio in distans[4]. Четыре элемента. Две формы электричества, с. 340 Копп. Любовь и ненависть – чувства как причины движения. с. 310 Копп.
Демокрит	Атомы однородны. Бюффон против Ньютона, с. 311. Разнородны, Гассенди.

1 Бесконечное (*лат.*).

2 Неопределенное (*лат.*).

3 Беспредельное (*греч.*).

4 Действие на расстоянии (*лат.*).

Пифагорейцы	367 Копп. Спящий путешественник на корабле. Юбервег, III 53. Продолжение атомистики, вся наука о механическом движении есть, в конечном счете, описание представлений. Соприкосновение. Actio in distans.
Парменид	Бернарден Телезиус. Труды по истории физиологии Рикснера и Зибера III. Определение субстанции у Картезия, см. Юбервег, III 52. Взаимное воздействие при абсолютном различии тел. III 53. Основы принципа противоречия, Юбервег, 111, 81. Quidquid est, est: quidquid non est, non est[1].

26 [2]

Подражание природе.

«Мудрейший из людей по отношению к обезьяне — бог». Гераклит.

Эдип, «человек-страдание» разгадывает загадку *человека.*

26 [3]

Элеаты видели небо сплошь черным, как люди с луны.

26 [4]

Кардано разделяет людей на

1) просто обманутых
2) обманутых обманщиков
3) не обманутых необманщиков.

26 [5]

Демокрит { Sennerti physica Viteb<ergae> 1618
Magneni Demokritus reviviscens Ticini 1646

---

1 Всё, что есть, есть; всё, что не есть, не есть (*лат.*).

Эмпедокл – Maignani cursus philosoph<icus> 1652 и 1673.

26 [6]

Темный океан метафизики.

26 [7]

Томмазо Кампанелла говорит, что пространство одушевлено, потому что оно избегает пустоты и жаждет заполниться.

26 [8]

Философов следует рассматривать одного за другим, как ряд портретов в картинной галерее: они находятся в том помещении, куда мы перенесли их для сопоставления, но не у себя дома; вот почему они так часто выглядят необязательными, как предметы роскоши, как поделки бесхарактерного, безыдейного художника. Между тем рассказывать следовало бы только о том, что они сами рассказывали о своих предшественниках, с которыми соприкасались и от которых отталкивались, то есть об их борьбе друг с другом.

26 [9]

Я хочу описать ряд великих философов и надеюсь, что тем самым смогу сделать более ясной саму сущность философии. Пусть я сделаю это не совсем философским способом, ориентируясь на воздействие того или иного философа. Но говорить о сути их воззрений напрямик я не считаю нужным, ибо чистое влечение к истине настолько чуждо этому миру, настолько необъяснимо, что надежды свои я возлагаю именно на то, что, показав, к чему это влечение приводит, я покажу хотя бы что-то. Верно, что существует оно не ради того, чтобы приносить пользу, но не стоит сомневаться, что, если уж оно существует, то может быть и полезным. Тогда как само по себе оно так чуждо и бесчеловечно, что кажется не только не полезным, но даже несущим вред. Ибо влечение это противоречит всему, что обыкновенно дает людям счастье.

26 [10]

Есть только философы, т.е. друзья истины
или *враги истины*
или скептики.

26 [11]

У меня нет ничего, кроме ощущений и представлений.

Следовательно, я не могу думать, что ощущения возникают из содержания представлений.

Все эти космогонии и т.п. родились из данных, доставленных чувствами.

Мы не можем помыслить ничего, что не было бы ощущением или представлением.

Тем самым — ни чистого существования времени, пространства, мира без того, кто ощущает и представляет.

Я не могу представить себе небытие.

Бытие существующего есть ощущение и представление.

А небытие было бы чем-то таким, что не есть ни ощущение, ни представление.

Представляющее не может «не представлять» себя, исключить себя из представления.

Представляющее не может мыслить себя самое ни как ставшее, ни как преходящее.

Невозможно и развитие материи, до появления представляющего.

Ибо вообще нет этого противоречия материи и представления.

Сама материя дана только как ощущение. Любое умозаключение о том, чего не было в ощущении, непозволительно.

Ощущению и представлению мы обязаны тем, что верим в причины механического движения тел.

Мы можем свести их к движению и к числам.

26 [12]

Движение во *времени*

А Б

. .

Пространственная точка А воздействует на пространственную точку Б, и наоборот.

Для этого нужно время, ибо любое воздействие совершает путь.

Моменты времени, следующие друг за другом, должны были бы совпасть.

Свое воздействие А оказывает уже не на то Б, каким оно было в первый момент. Так что же это означает: В еще существует, и также А еще существует, когда они встречаются?

Это должно было бы означать (прежде всего), что А осталось без изменений, тем же самым в тот и в этот момент времени. Но тогда А вовсе не действующая сила, ибо таковая не может оставаться той же самой; ведь это значило бы, что она не оказала воздействия.

Если брать воздействующее во *времени*, то в каждый мельчайший отрезок времени оно не тождественно самому себе.

Это означает: время доказывает *абсолютную несохранность* силы.

Все закономерности пространства мыслятся, следовательно, *вне времени*, то есть должны действовать одновременно и сразу.

Весь мир одним махом. Но тогда вообще отсутствует *движение*.

Движение обязано тому противоречию, что оно конструируется согласно пространственным законам и отменяет их полаганием времени: т.е. существует и не существует одновременно.

Здесь может помочь предположение, что либо время, либо пространство = 0.

Если принять пространство за бесконечно малое, то все промежутки между атомами будут бесконечно малыми, т.е. все точечные атомы совпадут в одной точке.

Но, поскольку время бесконечно делимо, весь мир возможен как чистый феномен времени, так как для каждого момента времени можно определить свою точку пространства и тем самым полагать

его бесконечное число раз. Для этого нужно было бы в качестве сущности тела мыслить *моменты времени как разделенные*, т.е. каждый момент помещен в определенное промежуточное пространство. В любом из промежутков есть место для бесконечного множества моментов. Следовательно, можно было бы помыслить весь мир материальных тел, все тела, проистекающими из одного момента, но так, что они растворены в непрерывном потоке времени.

:

Теперь только

требуется некая воспроизводящая инстанция, которая уложит все предшествующие моменты времени рядом с настоящими.

В ней существуют образы наших тел.

Тогда не существует никакой рядоположенности, кроме как в представлении.

Все рядоположенное было бы осмыслено и представлено. Пространственные законы были бы от начала до конца сконструированы и не гарантировали бы существования пространства.

Тело образуется тогда числом и видом частных последовательных полаганий одной точки.

Реальность мира заключалась бы тогда в одном пребывающем моменте. Множественность возникала бы оттого, что имелись бы представляющие существа, которые мыслили бы этот момент повторяющимся в мельчайших отрезках времени. Существа, которые думали бы, что на различных отрезках времени момент не тождествен самому себе, и стали бы рассматривать эти отрезки как одновременные.

Перевод всех законов движения во временные пропорции.

Сущность ощущения заключалась бы в том, чтобы постепенно ощущать и измерять такие фигуры времени все тоньше и точнее; представление конструирует их как рядоположение и объясняет поступательное движение мира сообразно этому рядоположению: чистый перевод на другой язык, на язык становления.

Порядок мира был бы упорядоченностью фигур времени: правда, время надобно было бы мыслить в любом случае воздействующим с постоянной силой по законам, которые мы способны толковать только исходя из рядоположенности. Actio in distans temporis punctum[1].

В сущности у нас нет никаких средств, чтобы установить закон времени.

Тогда мы имели бы точечную силу, которая в каждый из позднейших моментов своего существования являла бы соотнесенность, т.е. ее силы состояли бы в этих самых фигурах и соотношениях. В каждый мельчайший момент сила должна была бы быть другой: но их последовательность подчинялась бы неким пропорциям, и наличный мир, по сути, был бы *обнаружением пропорций этих сил*, т.е. переводом их в пространственное.

Обычно в атомарной физике предполагается, что имеют место неизменные во *времени* силы атома, значит ὄντα[2] в парменидовском смысле. Последние, однако, не могут оказывать воздействие.

Воздействовать могут, напротив, только силы абсолютно изменчивые, такие, которые ни на миг не остаются теми же самыми.

Все силы есть лишь *функция времени*.

---

1 Мгновенное действие на расстоянии (*лат.*).

2 Бытие (*греч.*).

1) воздействие следующих друг за другом моментов времени *невозможно*: ибо такие моменты совпали бы. Следовательно, всякое воздействие есть actio in distans[1], т.е. осуществляется прыжком.

2) как становится возможным такое воздействие in distans, об этом мы ничего не знаем.

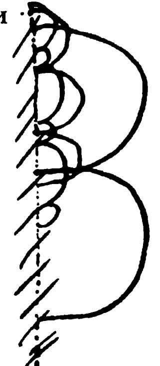
3) быстро, медленно и т.д. – в этом характер такого воздействия. Т.е. силы как функции времени обнаруживают себя через отношение к близким или далеким моментам времени, а именно как быстрые или медленные. Сила заключена в степени ускорения. Наивысшим ускорением было бы воздействие момента времени на ближайший к нему, т.е. он был бы тогда = бесконечно большим. Чем медленнее, тем больше промежутки времени, тем больше distans.
Следовательно, соотношение удаленных моментов времени есть замедление: всякая медленность, конечно, относительна.

Линия времени
Реально:
точка пространства.

Соотношения
ее различных положений во времени.

Где существуют
соотношения.

Нет никакого
постоянного
движения
во времени.



Мы измеряем время, опираясь на нечто, *остающееся пространственным*, и потому предполагаем, что между точкой времени А и точкой времени Б имеется непрерывное время. Но время – вовсе никакой не континуум, есть лишь *абсолютно различные точки времени, нет никакой линии*. Actio in distans.

1 Действие на расстоянии (*лат.*).

Есть основания говорить только о моментах времени, но не о времени.

Один момент времени воздействует на другой, следовательно, можно предположить *динамические* свойства.

Учение об атомах времени.

Возможно
1) свести наличный мир к точечной атомистике пространства,
2) последнюю в свою очередь свести к атомистике времени,
3) атомистика времени совпадает, в конечном счете, с учением об ощущениях. *Динамический момент времени* идентичен *моменту ощущения*. Ибо не существует никакой одновременности ощущения.

26 [13]

Возможно, каждый из нас переживал в юности такой момент душевной смуты, когда говорил себе: «Если бы я мог стереть, сделать несуществующим все свое прошлое! И стоял бы чистый, как неисписанный лист, перед ликом природы, как первый человек, чтобы отныне начать новую жизнь, мудрее и лучше». Глупое и страшное желание. Если бы вся жизнь пожелавшего подобное действительно оказалась стертой с доски бытия, это означало бы, что вместе с несколькими нищенскими годами или десятилетиями его собственной жизни стерлись бы и бесчисленные предшествующие поколения людей. Ведь именно отголоски, следы их существования и есть то, что определяет наше собственное, как бы нам ни хотелось видеть нашу индивидуальность совершенно новой и небывалой. В действительности нет большего эгоизма, чем желание уничтожить a posteriori[1] все предыдущие поколения только потому, что у кого-то из пришедших позже имеется причина быть собой недовольным. Если бы в самом деле случилось так, что кто-то, обуянный страстью, крикнул бы: проклятие всем поколениям, из-за которых моя жизнь – – –

1 *Зд.:* задним числом (*лат.*).

26 [14]

Великолепная беззаботность природы по отношению к культуре. Индивидов, которые несут на себе ее отпечаток, слишком мало.

Бакунин, который из ненависти к современности хотел бы уничтожить историю и прошлое. Очевидно ведь, что искоренить прошлое можно лишь искоренив самого человека: но он-то хочет уничтожить только ту *культуру*, которая была до сих пор, продолжение ее духовных тенденций. Новое поколение должно отыскать свою, новую культуру.

Человек достоин лишь того искусства, которое создано им самим.

Культура не переходит просто от одного поколения к другому. Она всегда под угрозой: она действительно может быть уничтожена на целые столетия.

Уничтожить культуру возможно.

Развалить ее даже очень просто, достаточно небольшого количества людей и лет.

Природа не приняла против этого мер предосторожности.

Поскольку *культура так изменчива,* она *легко поддается усовершенствованию.*

26 [15]

<Гёте> о хороших подручных 3 с. 59

Эккерман 3 с. 164 *греческий стиль*

3 с. 37 газетная полукультура масс

3 с. 45 о реформах без участия Бога

степень того, что человек может вытерпеть, определяет его глубину и серьезность, но также и данную ему радость.

26 [16]

В наше время общественное мнение почти что запрещает вести речь о дурных последствиях войны, тем более победоносно закончившейся, вследствие чего писатели, не имеющие кроме общественного мнения никакого другого, соревнуются, восхваляя войну, воспевая ее благо-

творное влияние на культуру, искусство и нравственность. Вопреки этому следует сказать: из всех дурных последствий, вызванных последней войной с Францией, пожалуй, худшая – это быстро распространившаяся и теперь почти всеобщая иллюзия, будто в той войне немецкая культура одержала победу над чужой культурой и потому заслуживает лавров, соответствующих такому исключительному событию. Между тем даже если предположить, что была война культур, масштаб, которым измеряется значение победившей, всегда очень относителен и при известных обстоятельствах вовсе не дает повода к победному ликованию и самовосхвалению. Вопрос в том, какова была ценность побежденной культуры, а была она, возможно, очень невелика, отчего и победа, при самых помпезных военных успехах, не дает победившей культуре никакого особенного повода для триумфа. С другой стороны, в нашем случае речь совсем не об этом. Победа была одержана благодаря качествам, ничего общего не имеющим с культурой, – суровой армейской выучке, военному искусству вождей, единству и послушанию подчиненных, и удивляться можно лишь тому, что культура так мало препятствовала этим требованиям войны, что она оказалась либо такой бессильной, либо законопослушно услужливой. Достаточно того, что после войны всё произошедшее выглядит по-другому и повсюду рассматривается иначе. Думают, что победила культура; все ремесла, все науки празднуют свое участие, и даже сообщество филологов и школьных педагогов не желает упустить популярную тему и восхваляет свое сословие как причастное к победе. Я ничего не желаю об этом говорить, неважно почему. Мне только представляется, что опасность для всех заключается в том, что такая в высшей степени двусмысленная, несложившаяся, лишенная национального значения культура, культура поистине постыдная, вдруг драпируется в плащ триумфатора. Бога ради, оглянитесь вокруг и поберегитесь. Еще одна такая победа и останется только германский рейх, но само германское начало будет уничтожено! Уже сейчас у меня едва достает мужества провозгласить какое-либо явление подлинно германским. Германские нравы, германский стиль общения, германские власти и представительные

органы — все имеет иностранный привкус и выглядит как бездарное подражание, отягощенное к тому же непониманием того, что оно — всего лишь подражание. Повсюду некая оригинальность по причине забывчивости. В этой беде я верю только в немецкий язык, которому и в самом деле единственному до сих пор удалось спастись, несмотря на всяческое смешение наций и смену времен и нравов. И я думаю, что волшебная метафизическая сила преображать множество в единство, разнородное в однородное заключена именно в языке. Вот почему мы нуждаемся в самых непреклонных стражах, чтобы они хранили этот язык, объединяющий, обеспечивающий нашу грядущую германскую сущность. Наши великие писатели несут священную службу, они на страже языка; а наша немецкая школа должна выполнить серьезнейшую задачу — обучить немецкому языку под надзором таких стражей. (Новое свойство н<емецкого> языка: всё усваивать и всему подражать, европейская мозаика.)

И вот печальное следствие войны: немецкие писатели также приписали себе славу и преисполнились самоуверенности, как будто бы строгий суд потомков уже признал их бессмертие. Целый ряд новых классиков нахально вылупился на свет: журналы и газеты Европы венчали их царской короной, и заграница, одурманенная всё новыми заверениями, будто у нас великая культура и великие классики, впала в удивленное смятение. Представьте себе образованного англичанина, который знаком с великими немцами, а теперь до него через Ла-Манш доносится мнение, что снова существуют немецкие образцы и немецкие классики, что они подлинные соучастники и творцы грандиозных войн и побед, и потому стоят еще выше, чем прежние, которых менее всего увенчивали победными лаврами. К примеру, наш англичанин читает о том, что на страницах широко известных журналов обсуждается вопрос, является ли Давид Штраус самым великим стилистом современности или лишь одним из нескольких равных ему талантов. И вот, охваченный горячим желанием познакомиться с этой современной классикой, он выписывает труд, изданный четырежды за один квартал значительными тиражами, — «Старая и новая вера».

Теперь, после этого введения, пусть англичанин заговорит сам: он читает, перечитывает снова, удивляется, задает вопросы, вслушивается, изучает — и наконец хватается в отчаянии за перо, чтобы освободиться от всего, что вселило в него такое смятение, — он обращается напрямик к самому Давиду Штраусу.

Письмо первое.

Иностранец обладает некоторыми преимуществами, когда он пускается в диалог со знаменитым Давидом Штраусом на тему о том, что есть немецкий язык, тем более что он — — —

26 [17]

Если бы такой современный человек, как Штраус, имел что возразить великому писателю прошлого, он должен был бы делать это не иначе как стоя на коленях, чтобы, например, говорить с Гёте, 3, с. 137.

26 [18]

Внезапное обогащение народа таит в себе такие же опасности, как и внезапное перенасыщение научными знаниями. Путь от прозрения к жизни, от знания к умению, от вдохновения к искусству — этот путь предается забвению: начинают блаженно роскошествовать в сфере чистого знания. Спокойный упорный труд тех, кто шаг за шагом создает культуру, внезапно затопляется горделивым пафосом познания: никто не желает больше тратить силы на практическое исследование небольших проблем, предпочитая этому эгоистическое всезнайство. И подобно тому, как в последнее время возникло опасение, что знаменитые пять миллиардов могут обернуться проклятием, так и преувеличенное увлечение наукой грозит стать проклятием для нашей культуры.

26 [19]

Иллюзорная победа культуры.

Борьба против этого необходима, завершение ее маловероятно ввиду означенной иллюзии.

Отсутствует понимание того, что дело плохо.

26 [20]

О чтении и письме

1. Многочтение.
2. Многописание.
3. Стиль.
4. Речь.

26 [21]

Греческий и немецкий.

Борьба между римским и греческим.

26 [22]

Стиль. Авторы, которые сперва пишут плохо, а затем искусно оформляют.

Авторы, которые останавливаются на том, что пишут плохо.

Снижение уровня популярных сочинений.

26 [23]

Рождение трагедии.

Философы трагической эпохи.

Будущее наших образовательных учреждений.

О чтении и письме.

Соревнование.

Ритм.

Греческий и немецкий.

Байрейтское созерцание горизонта.

26 [24]

Против Давида Штрауса

В нем есть единство.

Стилист.

Воззрения на искусство.

Взгляды на жизнь.

Филистерская импотенция этой культуры. Резиньяция и деланная ясность духа.

Отсутствие чувства германского.

Pacific Nil[1].

1 Тихий Нил (англ.).

27. Весна–осень 1873

27 [1]

Стиль Штрауса свидетельствует, что за свою долгую жизнь он прочитал много *плохих книг*, — прежде всего я имею в виду сочинения его *противников*.

В христианстве он забыл самое лучшее, великих отшельников и святых, короче говоря, гениальность, и судит как деревенский священник об искусстве или как Кант о музыке (который ценил только военный оркестр).

Когда французы начнут лучше понимать немецкий, они поднимут на смех вкусы немецких земляков: что за ученые, и поэты, и романисты, как гордятся они собой и как безвкусны! Со стороны Штрауса было наглостью предложить народу Германии свое описание жизни Христа в качестве противовеса намного более значительному труду Ренана, а Вольтера ему и вообще не следовало касаться.

Штраусу мнилось, что он разрушает христианство, указывая на мифы. Но сущность религии состоит именно в том, что она обладает силой и свободой творить мифы. Противоречия с разумом и с современной наукой — ее триумф. У него нет ни малейшего понятия о фундаментальной антиномии идеализма и о весьма относительном значении всех наук и разума. Или: именно разум должен был подсказать ему, как мало дает разум для понимания сути вещей.

27 [2]

Он никогда не видит, в чем состоит проблема. Он берет христианство, искусство всегда в их сниженном, демократическом, обедненном варианте и опровергает именно его. Он верит в современную культуру — но античная была куда более великой, и все же христианство одержало над нею верх. Он не философ. У него отсутствует чувство стиля. Он и не художник. Он — *магистр*. Он демонстрирует магистерский тип образования, присущий нашей буржуазии.

Иметь убеждения – *за пределами* его возможностей: ученый погиб в нем потому, что он хотел казаться философом. А в результате появилось на свет магистерское мировоззрение – несвободное, скудное, ограниченное.

План сочинения: под конец две ниши для поучения.

Он плохой стилист и малозначительный автор, к тому же пишущий не в своей области. В любом случае – старик. Что говорится у Гёте насчет Système de la nature[1]?

С. 257: до смешного ослабленное воспроизведение сильного выражения Прудона.

У Штрауса нет связи, все только обрывки. Его дарвинизм не согласуется с его этикой, первый должен был бы породить этику bellum omnium[2] и высшей утилитарности и власти. Понятие вида как нравственный принцип совершенно недостаточно. Это предполагает понятие идеала. Но откуда же возьмется идеал у того, кто не знает еще никакой этики? Понятие идеала можно вывести только из этики, следовательно, понятие идеала не может быть нравственным критерием для человека.

27[3]

Штраус допустил ляпсус, когда решил написать о жизни Иисуса. Ему следовало бы сосредоточиться на исторических трудах. Но раз уж он взялся за это, то не должен был забыть об истинном христианстве, о монашестве.

27 [4]

Против писателя Давида Штрауса.

27 [5]

Если «Мы» Штрауса действительно так многочисленны, то верно пророчество Лихтенберга о том, что нынешние времена снова должны называться *темными*.

27 [6]

Для Штрауса Иисус – человек, которого он засадил бы в сумасшедший дом.

---

1 Система природы (*фр.*).

2 Войны всех (*лат.*).

27 [7]

Немецкому писателю Давиду Штраусу.
Письмо иностранца.

Кто-то мне однажды рассказывал, что Вы еврей и потому не вполне владеете немецкой речью.

27 [8]

Весьма утешительно, что когда кто-либо становится старым и пишет свое литературное завещание, его можно начать забывать и больше не читать – а это положительный результат. Только что написанное завещание передает его мудрость в наследство тем, кто «нищ духом», потому что они ничему не учились или читали плохие книги, например только свои. В первую очередь в наследство вступают нищие духом читатели газет и посетители концертов. Евангелие для лейпцигского Гевандхауса[1].

Он идет в свою каморку и играет камерную музыку – «так мы живем, так мы живем, так мы живем изо дня в день».

27 [9]

Вам ни в коем случае не позволено восхвалять Лессинга, ибо вы ведь имеете в виду только *вас* самих. О том, что этот замечательный человек погиб среди вас, тупоумных подмастерьев, вы не имеете понятия. В том, что он бросался в самые разные сферы, не было ничего хорошего, поэтому он ни в одной не достиг истинного величия. Гервинус. Грильпарцер.

27 [10]

Ян, которому «Песнь к радости» казалась неудачным сочинением.

27 [11]

Аристотель считал, что произведения стариков следует уничтожать.

---

1 Лейпцигский симфонический оркестр. – *Прим. зав. ред.*

27 [12]

Лихтенберг: «Я знаю, что знаменитые писатели, которые были по существу поверхностными умами — что в Германии хорошо сочетается, — при всем их тщеславии воспринимались лучшими умами, которых я мог опросить, как умы поверхностные».

27 [13]

У меня так же мало охоты выслушивать суждения Штрауса о жизни и о философских вопросах, как и таковые Моммзена, Фрейтага или Гервинуса.

27 [14]

Он знаменит так же, как знаменит путешественник, открывающий уже известные страны: тот же самый труд, затраченный на финские сказания, сделал бы ему хорошее имя среди ученых, но не принес бы ничего, чего не имеют тысячи других. Знаменитым его сделала глупость теологов.

27 [15]

Большой художник мог бы сегодня возродить христианство, прежде всего его праздники. Об этой привилегии гения имел представление Клопшток.

27 [16]

К стилю они относятся так же, как к искусству: к искусству, как к жизни: а именно пошло, поверхностно, расслабленно.

27 [17]

Много ли нужно *мужества* признавать дарвинизм, говорить «не христиане», но во всех реальных жизненных вопросах бояться утратить жалкие удобства.

27 [18]

Бесхарактерный и равнодушный тон как выражение *здоровья.*

Древнее как выражение *немецкой силы.*

Образ, и именно образ, взятый из современнейшего мира как знак вкуса, притом именно современного вкуса.

Он страстно желает быть *большим популярным* писателем: ложное понятие популярности.

Он относится к числу тех, кто в известном возрасте неспособен понимать *Канта*.

Классическая древность для него не существует.

«Завет современных идей!»

Разве нужно что-нибудь понимать в том предмете, который сделал тебя знаменитостью?

27 [19]

Вы называете себя Давидом Штраусом, я хорошо понимаю, в чем Ваша хитрость: Вы хотите дать понять немецкой публике, насколько беден и несостоятелен подлинный Давид Штраус, как мал и незначителен его писательский талант. Но как же обидно Вас не поняли! Повсюду к Вам относятся серьезно: и даже Ваш стиль, смешную карикатуру, восхваляют как нечто единственное в своем роде.

Я хочу показать Вам, что я вас понял.

27 [20]

Письмо

1. Желание быть в качестве автора *наивным и популярным*, даже гением. Цена формы.
2. Архаизмы, неологизмы.
3. Спутанность образов.
4. Гегель и газеты – как будто противники.
5. О Лессинге.
6. Великие музыканты.
7. Дарвинизм и этика.
8. Отсутствие философии.
9. Редукция к теологии. Все остальное вычеркнуть.
10. У него нет понятия о христианстве.

27 [21]

Лихтенберг: «Можно чувствовать удовлетворение от своих собственных достижений, чуть ли не восторгаться собой, а человек искушенный посмеется над нашим творением». «В Республике ученых встречаются мужи, которые, не имея никаких подлинных заслуг, пользуются очень большим авторитетом. Мало кто задумывается над ценностью того, что ими сделано, а тех, кто знает, какова она в действительности, сочли бы очернителями, выскажи они свое мнение. Причина в том, что истинно великий человек обладает качествами, оценить которые может только другой великий; другой же, только притворяющийся великим, имеет свойства, нравящиеся толпе, а она затем переубеждает и разумных». «Часто бывает, что умные люди, сочиняя книги, заковывают свой дух в форму, которая определяется их представлением о стиле, точно так же, как они корчат рожи, когда их рисуют». Штраус пытается состроить лицо то Вольтера, то Лессинга.

27 [22]

Письма иностранца немецкому писателю Давиду Штраусу.

27 [23]

Больно сознавать, что человек может состариться и не стать *мудрым*. По поводу Штрауса я каждый раз себя спрашиваю: как же ему удалось дожить доныне?

Толпа нефилософична, а Штраус принадлежит к толпе.

Его «аристократизм натуры» совершенно непоследователен и надуман: вот он-то и стал знаменитым.

27 [24]

Бездушная мозаика слов, соединенных по правилам европейского синтаксиса, — вот что скоро будет называться немецким языком. Мы теряем язык все больше и больше, а нам следовало бы знать, что он для нас означает — немецкое начало! Мы получаем германский рейх в тот самый момент, когда мы уже почти перестали быть немца-

ми. *Абстрактный европейский человек*, который всему подражает, и к тому же плохо —

Ведь что такое немецкие нравы — в большинстве случаев плохие и застывшие подражания, которые как таковые и были забыты.

Утрачена, кажется, также и строгость мысли, ибо «классиками» становятся проходимцы и бездельники. Я не нахожу больше ни одного качества, которое решился бы назвать немецким. Война сильно ухудшила дело. Говорить о плохих последствиях войны почти запрещено; я сделаю это и скажу: наихудшее последствие в том, что победа создает видимость, как будто бы победила немецкая культура и поэтому она достойна похвал.

27 [25]

Вы говорите нам, что Вы стары. Вот что пишет Лихтенберг: «Я думаю, что даже при ухудшении памяти и снижении умственных сил все еще можно писать хорошо, если только не делать ставку на один момент и, когда читаешь или размышляешь, постоянно записывать на будущее. Несомненно, что все великие писатели так именно и поступали». — Нет, Вы не старик, потому что Вы полагаетесь на один момент!

«Популяризацией надобно заниматься так, чтобы с ее помощью помогать людям расти. Когда к кому-либо снисходишь, всегда надо думать о том, чтобы хоть немного приподнять над собой тех людей, к которым снисходишь».

«Писать просто рекомендуется хотя бы уже потому, что ни один честный человек не станет пользоваться искусственными и вычурными выражениями». «Мне всегда больше по душе тот, кто пишет так, как только еще станет модно, а не так, как модно уже теперь». «То, как мы о чем-то говорим, имеет такое большое значение, что, думается, даже о самых обыкновенных вещах можно говорить так, что у других будет впечатление, будто эти мысли внушил говорящему сам дьявол».

27 [26]

Давид Штраус как писатель и мастер языковых выкрутасов.

27 [27]

Шопенгауэр: «Вот почему такие охотники исправлять язык должны быть, невзирая на лица, подвергнуты наказанию как нерадивые школьники. Пусть каждый, кто стремится ко благу, каждый разумный человек встанет вместе со мной на защиту немецкого языка против немецкой глупости».

27 [28]

Это *грубые эмпирики*: наши *школы* совершенно неудовлетворительны. Состояние крайне тяжелое. Полицейский *запрет* любой *газеты*, где допускается малейшая языковая ошибка.

27 [29]

Влияние Гегеля и Гейне. Последний разрушает чувство цветового единства стиля и любит камзол Ганса Вурста, пестроту и переменчивость красок. Его остроты, его образы, наблюдения, слова не подходят одно к другому, но, как виртуоз, он владеет всеми стилями, чтобы все их перемешать. У Гегеля цвет безутешно серый, у Гейне — сверкание электрических переливов цвета, ужасно утомляющих глаз, так же как однообразно серый. Представьте себе мимически, как это у Гегеля и Гейне. Один — factor[1], другой — farceur[2].

27 [30]

Пугающая разбросанность гегельянства! Даже тот, кто сумел спастись, как Штраус, уже никогда не излечится до конца.

Два несчастья постигли Штрауса: сначала его захватило и закружило гегельянство, тогда как серьезный философ мог бы дать ему направление. Затем он под влиянием противников вбил себе в голову, что его дело должно быть популярным и что сам он популярный автор. Вследствие этого он никак не мог перестать быть теологом и никак не мог вернуться к началу, к строгому следованию

---

1 Трудяга (*лат.*).

2 Балагур (*фр.*).

требованиям своей науки. И вот он попытался по возможности избавиться от Гегеля и от теологии — напрасно. Первый обнаруживает себя в плоском мировоззренческом оптимизме, для которого прусское государство есть конечная цель всемирной истории; вторая — в раздраженных выпадах против христианства. У него нет стержня, и он бросается на шею государству и заклинает успех; всё его мышление не sub specie aeternitatis, но decennii vel biennii[1]. Так становится он «классиком черни», как Бюхнер и т.п.

27 [31]

Unusquisque mavult credere quam judicare.[2] Seneca.

27 [32]

Тот, кто знает, как трудились древние и насколько не дают себе труда новые, легко придет к решению вообще не читать, что пишет этот сброд.

Прежде всего нужно знать, что ты скажешь о чем-то лучше, чем любой другой. Затем следует продумать этот предмет во всех его частях, как они связаны между собой.

Первый вариант текста служит лишь тому, чтобы найти общий ход и параметры, totum ponere[3]: в любом случае это главное для содержания. Как правило, находятся также верные краски. Но все в целом еще отягощено множеством недостатков, там и сям пока временные строения, повсюду пыль, видны следы работы, ее тяжести. Вся отделочная работа, которая после этого необходима, у Штрауса отсутствует: пусть даже totum ponere можно счесть удавшимся.

Totum ponere удачен постольку, поскольку вся книга по крайней мере отражает *некий* тип человека, так что даже большие противоречия и половинчатость вписываются в общую картину. Ведь предметом ее является вера, а не философия, и потому можно не стыдиться бедности мыслей, поскольку важнее всего этос. Этос обнаруживает

---

1 С точки зрения вечности… десятилетия или двухлетия (*лат.*).

2 Всякий предпочитает принимать на веру, а не рассуждать (*лат.*).

3 Объять всё (*лат.*).

смелость, импонирующую филистеру и проявляющуюся в подходе к религиозным вопросам, в естественно-научных суждениях и т.п. В остальном, а именно в том, что касается учения о жизни, напротив, все существующее предстает довольно-таки разумным: несколько благочестивых пожеланий, требование всеобщего избирательного права, сохранения смертной казни, ограничения права на стачки, а также введения «Натана» и «Германа и Доротеи» в программу начальной школы—вот и все. В остальном «раз мы живем, то тем и счастливы!»

27 [33]

Он неверно понял легкомыслие великих писателей: им виделся изящный загородный дом, полная противоположность неуклюжему проекту Штрауса; не достает как раз легкости и изящества. Поверхностность, непродуманность—еще далеко не изящество.

27 [34]

Закономерности природы и разумность используются Штраусом для одурачивания. Ему действительно нужна целая космодицея.

«Богоугодный»—значит «соответствующий законам природы»!

Ах, Вы кокетливый старик! Плутующий магистр!

27 [35]

У Лессинга была большая, беспокойная, играющая налитыми мускулами сила молодого тигра.

Новая вера не в силах двигать горами, но словами—сколько угодно (к вопросу о стиле).

27 [36]

Вам приходится признать, что я обращаюсь не к «верхним галереям», когда борюсь с Вами.

27 [37]

Ведут речь о геологических и дарвинистских процессах: при этом думают, что субъект вечен. Мысленно

устранить его совершенно невозможно. Все естествознание непроизвольно исходит из единства субъекта, его вечности и неизменности. Наш мозг, наши глаза – это уже нечто extra nos[1] или praeter nos[2]. Мир не есть свойство мозга, а сам мозг есть часть этих ощущений и представлений. Не мозг мыслит, а мы мыслим мозг: сам по себе он не обладает никакой реальностью. Ощущение есть единственный кардинальный факт, который мы знаем, единственное истинное качество. Все законы природы сводимы к законам движения: вообще без всякой материи. Если продумать все до конца, то констатировать можно только законы ощущений. Для чего-либо «в себе» это вообще ничего не дает.

Идеальность мира – не гипотеза, а единственный неопровержимый факт. Бессмысленно верить, что ощущение всякий раз можно объяснить исходя из движения или чего-то другого. Ощущение невозможно объяснить из чего-то другого, потому что ничего другого не дано.

27 [38]

Там, где Гейне и Гегель повлияли одновременно, как, напр., у Ауэрбаха (хотя и не прямо), и к этому прибавляется естественная чуждость немецкому языку, проистекающая из национальных причин, там возникает жаргон, где неприемлемо каждое слово, каждое словосочетание.

27 [39]

Штраус говорит: «Это было бы неблагодарностью по отношению к моему гению, если бы я не радовался тому, что наряду с даром беспощадно разъедающей критики мне дана еще и безмятежная радость эстетического оформления мысли. С различных сторон мне была оказана честь, на которую я даже не претендовал – считать меня своего рода мастером классической прозы». И правда, Вы на это не претендовали, но сделали все, чтобы этого не заслужить.

«Наше время, которое чтит бесформенное как возвышенное» – иронически применить к самому Штраусу.

---

1 Вне нас (*лат.*).

2 Помимо нас (*лат.*).

Мерк: «Такую дрянь больше не делай, это могут и другие». Послесловие, с. 10. У одного из моих друзей имеется подборка классических образцов вольтеровского стиля.

27 [40]

На место «*Царства Божия*» заступило, похоже, просто «*царство*» — т.е. рейх.

27 [41]

Нарочитая поверхностность — он всё делает лучше всех. Домашние концерты Риля.

Крайне необходимо, чтобы мы могли слушать ораторов, способных на сильные призывы, вместо плохих проповедников. Огромная художественная задача!

Пытаться удержать мировой *разум* в качестве религии очень неразумно и во всяком случае приблизительно такое же безумие, как утверждать, что единица равна трем — вопрос веры.

То, что Штраус имеет против антиномии бесконечного, страшно глупо. Он абсолютно не понимает, о чем идет речь.

27 [42]

Штраус, с. 10: «Есть вещи, которые сознание словно *в полусне* связывает друг с другом, но, когда пытаешься придать этим связям твердую форму в словах и предложениях, выясняется, что ничто *не согласуется*».

27 [43]

Религиозная реакция: «он себя колет».

27 [44]

Штраус, с. 11: «С другой стороны, мы хотим знать, сослужит ли нам это современное мировоззрение такую же службу, какую верующим сослужило христианство, и лучше ли сослужит или хуже, насколько оно пригодно к тому, чтобы основать на нем здание истинно человеческой, т.е. нравственной и благодаря этому счастливой жизни». Ответ находим на с. 366: «Кто не умеет в этом помочь себе сам, тому ничем не поможешь, тот еще не созрел для нашей точки зрения».

Это задумано как катехизис *современных идей*; «он стремится указать направление, следуя которому можно обрести твердую почву под ногами» — «а именно современное мировоззрение, в тяжких трудах завоеванный результат прогрессирующего изучения природы и истории». Затем он противопоставляет старую веру новой науке. *Искусство* и *философия* забыты.

27 [45]

«*Роль*», с. 35 дважды, с. 143.

«По незнакомым и пересеченным тысячью обрывов дорогам не ходят размеренным шагом». Но надо ли выдумывать себе танцующую походку?

27 [46]

Филистер, который ощущает себя гением и соответственно себя ведет.

27 [47]

Мужество и последовательность.
Гейне, Гегель, чувство стиля.
Totum ponere и разработка.
Недостаток философичности.
Искусство.
Христианство.
Он эксплуатирует аристократический *гений*, как Бисмарк — социал-демократию. Но Штраус против социал-демократов в пользу буржуазии весьма неохотно.
Он движется перед своим «Мы», как дымовая завеса.

27 [48]

«Кротовая изворотливость мысли».

27 [49]

Филистер, который желает вести себя как гений.

Морально.	Мужество и последовательность, насколько далеко они простираются?
Интеллектуально.	По-вольтеровски легкомыслен. Не пускается в философию.

Хвалит (Кант), советует, порицает как гений.
В искусстве классичен.
Литературно. Освобождается от влияния Гейне, Гегеля, но как!
Хочет создать Евангелие новых идей.
Гениальность плана книги!
Выполнение.
Пробелы.
Влияние на молодежь.

27 [50]

Шопенгауэр сказал бы о Штраусе: автор, которого не стоит даже перелистать, не говоря уж о том, чтобы изучать, за исключением тех, кто хотел бы осознать степень современной тупости.

27 [51]

Эмпедокл говорил об агригентинцах: они так предавались наслаждениям, будто на следующий день должны были умереть, и строили так, будто собирались жить вечно. Штраус строит так, будто его книга завтра умрет, а ведет себя так, будто она не умрет вообще никогда.

27 [52]

Возникновение образованного филистера. Само по себе образование всегда дело очень узких кругов. Филистер в собственном смысле слова от него далек. Ученый – фигура переходная, он верил в классическую древность, художники казались ему сомнительными союзниками. Гегель ввел в университетское преподавание очень много эстетики. Читатели альманахов – постоянная аудитория, вечерние газеты. В 50-е годы реалисты, Юлиан Шмидт. Постепенно публика публичных лекций формируется как самостоятельная сила, у нее свои симпатии, свои условия и т.д. Филистер не ощущает ни недостатков культуры, ни воли к эксперименту у Шиллера и Гёте. Он исходит из сильного шовинизма. Чересчур поспешное усвоение Гегеля и его учеников породило мнение, будто мы на высоте.

27 [53]

1. Победила ли немецкая культура?
2. Образованный филистер и культура.
3. Символ веры такого филистера.
4. Как он живет.
5. Его дух, как он проявляется в хвале и хуле, а также в оптимизме.
6. Граница его духа.
7. Религия ученых.
8. Политическая своевременность, sub specie bienii[1].
9. Стиль современности.
10. Totum ponere у Штрауса.
11. Стиль в деталях.
12. Заключение.

27 [54]

Наши университеты не имеют никакого значения для искусства, это следует подчеркнуть. Штраус как крайне неэстетическая натура.

27 [55]

Из дикого месива философии, романтизма и экспериментирования всяческого рода родилась в конце концов невероятная уверенность во всем, что касается развенчаний и осуждений, – от непрерывных упражнений в этом деле – и как следствие этого доверие тех, *кто сам не производит*, к своей *собственной культуре* как некоему масштабу. В чем же состояло тогда положительное? В *известном довольстве*, которое было противоположностью тому самому практическому экспериментированию; довольство собственной жизнью. К тому же нашлись и таланты, возвеличивавшие это чувство, идиллическую обустроенность немца, ученого и т.д. Эти довольные стали пытаться приспособить к себе классиков, а всё живое, производительное, они высокомерно отвергали; они привели себя в состояние покоя и изобрели эпоху эпигонства. Отто Ян и Моцарт. Девятая симфония и Штраус. Гер-

1 С точки зрения двухлетия (*лат.*).

винус и Шекспир. Все великое надлежало понимать исторически. Все живые силы проявляли себя в области истории, в отрицании и разрушении выродившихся современных влечений, напр. ортодоксии. Предпосылкой всюду служил религиозный либерализм. Историческое направление сделало невозможным всякий фанатизм.

1) оно не требует никаких изменений в воспитании и т.д.

2) оно дает ученому превосходство в вопросах вкуса.

27 [56]

Филистер есть именно ἄμουσος[1]: поразительно, как он *несмотря* на это постоянно испытывает желание участвовать в решении вопросов эстетики и культуры. Я думаю, переходной фигурой был школьный учитель: тот, кто в силу профессиональной необходимости занимался классической древностью и потому решил, что должен усвоить и классический вкус.

27 [57]

Давид Штраус как исповедник и писатель.

Несвоевременные размышления
иностранца.

27 [58]

Если полемические сочинения всегда вызывают восхищение только у той партии, к которой принадлежит автор, то очень мало надежды, что это сочинение вызовет когда-нибудь восхищение. И сам Давид Штраус должен будет с огорчением признать, что его книга, вызывавшая «громкое ликование высших сословий», именно этим ликованием и опровергается. Атака на нее, которая предпринимается здесь, окажется, пожалуй, для Штрауса скорее полезной, а нападающему не повредит только потому, что он себя не называет. После этой подготовки да начнется бой: в качестве свидетелей я желаю себе именно тех, кто является сторонником новой, содержащей его символ ве-

---

1 Чуждый музам, невежественный (*греч.*).

ры книги доктора Штрауса и радуется тому, что нападающий с самого начала и добровольно выбирает себе слабую позицию. А какая позиция может быть слабее, чем позиция одинокого иностранца, который упрекает немцев в том, что эта книга имела всеобщий успех в Германии? Который расценивает ее как свидетельство падшей культуры?

27 [59]

Претенциозность исповедания веры. Кто исповедует? Партия, Мы. Описание «Мы». Образованный филистер и генезис. Типичность Штрауса.	} Признание Штрауса в его приверженности филистерской культуре.
Писатель. Не хочет казаться филистером.	} Как писатель (он сам свидетельствует о том, что принадлежит к филистерской культуре).

27 [60]

Одержала ли немецкая культура победу? Нет. Но она в это верит. О том, как обстоит дело с *образованием*, можно понять

1) из самих признаний
   а) из того, что она решается делать признания
   б) из характера признаний.
2) из результатов писательской работы: непосредственней.

Результат. Над чем она одержала победу. Не над французской культурой, а над *немецкой* и над немецким гением.

27 [61]

Победила ли немецкая культура?
Торжествующий образованный филистер. Его генезис.
Делает признания.
Его жизнь, отношение к искусству.
Философия, наглость.
Характер его мужества.
Религия ученых.
Классический писатель.

Фривольность.
Образчики стиля.

27 [62]

Если бы речь шла только о плохом стилисте! Но весь народ аплодирует! Он выражается как человек, который каждый день читает газеты.

27 [63]

Здоровье.
Помогло восхищение древнегерманским.

Обыкновенный филистер любит трезвость и отчетливость; но Штраус слышал о простоте гения! И вот он хочет писать образно и т.п.

27 [64]

1872. Первое издание «Рождения трагедии».
1873. Второе издание «Рождения трагедии».
Штраус.
Будущее образовательных учреждений.
Доплатоновские философы.

27 [65]

Филистер от культуры не знает, что *культура* — это *единство стиля.*

Он успокаивается на том, что есть классики (Шиллер, Гёте, Лессинг), и забывает, что они *искали* культуру, но что они вовсе не фундамент, на котором можно было бы покоиться.

Потому он и не понимает еще живущих искателей культуры, как это для них серьезно.

Он думает, что жизнь, гешефт следует отделять от культурного отдыха. Он не знает культуры, которая непрерывно требует.

Немецкие авторы ориентированы на подражание природе, будь то крестьянская жизнь или городская, т.е. они обречены на идиллию или на сатиру. У них отсутствует естественное отношение к высшим, *чистым* формам, потому что их действительность неэстетична и не дает для этого образцов.

Наше время – время нестилизованного *портретного искусства*, короче, *иконических* искусств и историографии.

27 [66]

К введению. *Событие* для нас – не эта Штраусом написанная книга, а только ее *успех*. В ней нет ни одной мысли, которая стоила бы того, чтобы быть отмеченной как хорошая или новая.

У нас нет культуры, а только цивилизация с модными культурными веяниями, но еще больше с варварством.

Мы и в языке еще не имеем *стиля*, одни эксперименты.

Наша «культура» не могла одержать победу над французской, ибо мы как и прежде от нее зависим, а в самой французской культуре не произошло никаких изменений.

«Филистер, не желающий признавать, что он варвар», – высказывание Фишера о Гельдерлине.

У вас нет никакой культуры, даже плохой или выродившейся, ибо и такая обнаруживала бы единство стиля.

Немецкая «беседа», как и немецкая «речь», подражательна. Наша «салонная» общительность, наши парламентские ораторы!

Где взять фундамент, на котором можно было бы строить культуру!

27 [67]

По Гераклиту: умнейший филистер (человек) по сравнению с гением (богом) – обезьяна.

27 [68]

Трудность стать хорошим писателем.

1) недостаток речевой культуры и практики. Порча вкуса от публичных речей.
2) недостаток письменной практики и строгости метода в школах.

Несмотря на это, легко добиться похвал. Особенно от ученых. Они не обращают внимания на творческие черты, а судят по отсутствию *раздражающих элементов* и исходя из несколько школярского представления об образности, живости.

Лессинг кажется мастером комического диалога на сцене. Гердер – пасторальным, Гёте нравится искусством вымысла, женственностью.

Но в атмосфере газетной культуры «отсутствие раздражающих элементов» становится все большей редкостью: реакция на раздражение притупляется. Правильность почти отождествляется с трезвостью и засушенностью, которые, как кажется, гарантируют вышеуказанное «отсутствие». Писать так, как пишут все, т.е. как газетные писаки, а они хватают первое попавшееся слово.

От образов требуется, чтобы они были современными, потому что все остальные, как считается, уже были.

Дидактическое завоевывает себе доверие длинными предложениями, убеждающее, остроумное – короткими предложениями.

Напишут ли когда-нибудь позитивную лингвистику пошлого стиля? Ложное понимание элегантности! Да и откуда взяться другому?

27 [69]

Гельдерлин к Германии:

Ты еще медлишь, молчишь, еще обдумываешь радостный труд, / Который расскажет о тебе, обдумываешь *новое творение, / Которое одно будет как ты, / Рожденное из любви и блага, как ты.* // Где твой Делос, где твой Олимп, / Чтобы нам всем встретиться на возвышенном празднестве? / Но как догадаться твоему сыну, что / Давно готовишь ты своим, Бессмертная? //

27 [70]

Неверно с. 106: «ведь давно известно, что Бог, *вездесущий*, не нуждается в особом месте».

С. 44: «так Шлейермахер снова на свой лад выводит богочеловека».

Дидактический смысл передается нагнетанием абстракций, убедительность достигается смешением красок, посредством «ослепления».

27 [71]

Следующая глава: Небеса в небесах – чествование героев – Лессинг.

27 [72]

Хорошо вымытые люмпены одеваются хотя и опрятно, но все равно по-люмпенски.

27 [73]

Путаница в образах.

Искусственная краткость, вызывающая неясность.

Безвкусица и взвинченность.

Ошибки.

Предисловие, с. 6: «который против нападения — обеспечил себе широкий тыл».

С. 12.

27 [74]

Изящные выражения

27 [75]

Давид Штраус
как исповедник и писатель.

Несвоевременные размышления

Фридриха Ницше.

27 [76]

Шестой и пятый века у греков.

Этически — политически.

Эстетически.

Философия.

27 [77]

Все естественные науки имеют дело с законами ощущения.

Ощущение не есть действие органов чувств, но сами органы чувств известны нам только в качестве ощущений. Не глаз видит, а мы видим, не мозг думает, а мы думаем. Глаз, как и мозг, дан нам только как ощущение, ни в коей мере не больше, чем все вещи extra nos[1]. Наше тело есть также нечто вне нас, как и все другое, т.е. оно известно нам в качестве ощущения, как и другие вещи.

1 Вне нас (*лат.*).

27 [78]

Предисловие

Книга, которая в течение года выдерживает шесть больших тиражей, может, тем не менее, не иметь никакой ценности; но именно в этом случае каждому, кто не знает более важной заботы, чем забота о своем народе, чрезвычайно важно, даже необходимо, знать, что аудитория книги действительно велика. Только успех книги Штрауса, не сама книга, подтолкнул меня к нижеследующим размышлениям. Должно быть, для меня мало-помалу стало невыносимо, что среди всех возражений, которые были сделаны Штраусу, не нашлось ничего, что было бы достаточно хорошо продумано в целом и могло объяснить, каким образом такая незначительная книга снискала такой скандальный успех. Если Гёте говорит, что враги талантливой вещи бьют по костру, отчего угли разлетаются и вызывают пламя, то в этом случае я могу быть уверен по крайней мере в одном: что я не враг талантливой вещи.

27 [79]

Новое.

Часть вторая: *История.*

Платон и предшественники.

Три исследования.

2-е издание

Часть первая: Штраус

Рождение трагедии.

27 [80]

К заключительной главе.

Время не может принять более опасного направления, чем в том случае, когда оно от иронии над собой переходит к цинизму.

27 [81]

История — ослабляет способность действовать и не позволяет разглядеть *образцы* для подражания, запутывает в массе.

Попусту растраченная энергия, направленная на полностью *прошедшее.*

Историческая болезнь как враг культуры.

Преувеличение – признак варварства. Мы преувеличиваем страсть к знаниям.

Лишь старик живет одними воспоминаниями.

Не почитать историю вы должны, а иметь мужество *делать* историю.

28. Весна–осень 1873

28 [1]

Человек науки – настоящий парадокс: он живет, со всех сторон окруженный ужасающими проблемами, он ходит по краю пропасти и срывает цветы, чтобы сосчитать, сколько у них тычинок. Это не тупость, сопровождающая процесс познания: ибо он горит желанием познавать и открывать, и не знает большего наслаждения, чем умножать сокровища знаний. Но он ведет себя как самый гордый из праздных баловней счастья; как будто существование – это не горькая и сомнительная участь, а прочное, навеки гарантированное владение.

В наши дни он обречен к тому же на такую спешку, будто наука – это фабрика и любое минутное промедление карается штрафом. Он трудится и не занимается больше собой, не смотрит ни влево, ни вправо, наскоро расправляется с житейскими делами и проблемами, уделяя им внимание только наполовину и с тем недовольством, которое свойственно утомленному работнику, мечтающему об отдыхе. Он ведет себя так, как будто бы жизнь для него – только otium[1], но sine dignitate[2]: словно раб, который и во сне не бросает своей ноши. Быть может, чтобы отдать должное большинству ученых, стоило бы увидеть в них землепашцев: получив в наследство маленький клочок земли, они трудятся на нем упорно и терпеливо, с утра до ночи возделывают поле, ходят за плугом и понукают быков.

Паскаль полагал, что люди так старательно трудятся над своими делами, своими науками, чтобы спрятаться от вопросов, которые настигают их, как только они остаются в одиночестве, – Откуда? и Как? и Куда? Но намного удивительнее, что им не приходят в голову вопросы ближай-

---

1 Отдых (*лат.*).

2 Без достоинства (*лат.*).

шие: зачем эта работа, зачем эта спешка, зачем этот сон наяву? Может быть, чтобы заработать на хлеб? Нет. Ответ в том, каковы сами зарабатывающие. Все науки становятся бессмыслицей, если люди относятся к ним как к средству удовлетворения своих нужд и потребностей. Культура возможна и без этой вашей науки, что доказывает пример греков. Простое любопытство недостойно столь гордого имени. Если вы не способны подмешать в вашу научную жизнь необходимую дозу противоядия, состоящего из неприкрашенного опыта, философии и искусства, культура не удостоит вас своим вниманием и останется для вас недоступной. Новое поколение застынет от изумления, поражаясь скудости вашей реальной жизни и мысли; как беден ваш жизненный опыт, как книжно вы судите о жизни. Есть дисциплины, на которые можно наваливаться всем стадом; с некоторыми это невозможно, и как раз их-то вы и избегаете. Посмотрите на ваши сборища, из какой усталости, жажды развлечений и литературных реминисценций они складываются. Наука как таковая переживает период упадка, несмотря на прогресс методик и инструментария. И ваши большие университеты с их богато оснащенными лабораториями и спектаториями, с их лаборантами и спектаторами напоминают арсенал, наполненный орудиями и военными приспособлениями. Такое вооружение пугает, но во время войны ничего этого не понадобится. Так и с большими университетами: они стоят далеко в стороне от культуры, зато настежь открыты для всевозможных сомнительных течений современного бескультурья. Профессор воспринимается как существо необразованное и неотесанное, по крайней мере до тех пор, пока он не сможет доказать обратное. Когда я думаю о вульгарности ваших политических или теологических, воспитанных протестантскими объединениями взглядах или о ваших лингвистических исследованиях, унижающих классические образцы, о вашей индологии, лишенной какой бы то ни было связи с индийской философией; когда я думаю о том уважении, которым пользуются у вас плохие книги, вроде тех, что мастерит Давид Штраус, и не пользуются другие, хорошие, или о том, как ваши профессора издеваются над эстетикой, как в ваших университетах ис-

кусство не поднимается выше уровня самодеятельного мужского хора, как глухи вы ко всему творческому, — мне не остается ничего другого, как только утверждать, что вы не заслуживаете никакой жалости, вы — фабричные рабочие, а в культуре ваша роль лишь в том, чтобы ей препятствовать.

28 [2]

1. *Введение.* Что может философ по отношению к культуре своего народа?

— Кажется, что он а) равнодушный отшельник
б) учитель для сотни наиболее умных и способных к отвлеченному мышлению голов
в) или враждебный разрушитель народной культуры.

— Что касается б), то влияние только опосредованное, но оно имеется, как и в случае в).

— Что касается а), то случается, вследствие нецелесообразности природы, что он остается отшельником. Но его труд остается будущему. Спрашивается, однако, необходим ли он своему времени.

— Находится ли философ в *необходимом* отношении к своему народу, существует ли телеология философа?

— При ответе надобно знать, что мы называем его «временем»; это может быть малое или великое время.

— Главное положение: он не может *создать культуры*, но может ее подготовить, устранить препятствия или умерить культуру и тем ее сохранить или разрушить. } всё только отрицающим образом.

Никогда философ не вел за собой народ ради позитивных целей. Ибо он живет, исповедуя культ интеллекта.

По отношению ко всему позитивному в культуре, религии он играет роль *разлагающую, разрушительную* (даже в том случае, когда хочет *созидать*).

Он нужнее всего, когда *надо много разрушать*, во времена хаоса или вырождения.

Всякая цветущая культура стремится сделать философа *ненужным* (или полностью его изолировать). Изоляцию или увядание можно объяснить двояко: нецелесообразностью природы (когда он нужен), целесообразной предосторожностью со стороны природы (когда он не нужен).

II. Его разрушительное и урезывающее воздействие — на что?

III. Теперь — когда культуры нет — он должен подготавливать (разрушать) — что?

IV. Нападки на философию.

V. Философы увядающие.

То и другое — следствие нецелесообразности природы, разрушающей бесчисленные ростки: но ей удались все же несколько великих: Кант и Шопенгауэр.

VI. Кант и Шопенгауэр. Шаг по направлению к более свободной культуре от одного к другому.

Телеология Шопенгауэра в отношении к грядущей культуре.

Его двойная позитивная философия (отсутствует живой центральный росток) — конфликт только для больше-не-надеющихся.

Как разрешит этот конфликт грядущая культура. Олимпийцы. Мистерии. Повседневные празднества.

28 [3]

6 : 100 17
6
—
40 9 зеленых страниц каждая глава.

28 [4]

Все *общезначимое* в любой науке стало *случайным* или *вообще отсутствует*.

Изучение языков, без стилистики и риторики.

Индологические исследования, без философии.

Классическая древность, без связи с практическим стремлением, учиться у нее.

Естественные науки, без освященности и покоя, которые находил Гёте.

История, без энтузиазма.

Короче, все науки – без практического применения: ими занимаются иначе, чем занимались бы подлинные люди культуры. Наука как средство заработать на хлеб!

28 [5]

Философией вы занимаетесь с юношами, не имеющими опыта: ваши старцы обратились к истории. Популярной философии у вас совсем нет, зато есть жалкие, школярские популярные лекции. Конкурсные задания, которые университеты дают студентам, – о Шопенгауэре! Популярные доклады о Шопенгауэре! Никакого достоинства. *Как* могла *наука* стать тем, что она есть сегодня, можно ясно понять только из развития религии.

28 [6]

К *Шопенгауэру*. Смешно, когда представляешь его в нынешнем университете!

Его эвдемонологическое учение предназначено, как и учение Горация, для опытных людей, другое его учение, пессимистическое, вообще не для нынешних людей: эти будут в лучшем случае втискивать туда свое недовольство, а, извлекая его обратно, думать, что опровергли Шопенгауэра. Вся «культура» ведет себя невероятно по-ребячески, таково же и ликование после войны. Он прост и честен: его не интересуют фразы. Какую силу имеют все его концепции, воля, отрицание, изображение гения рода. В его описаниях не беспокойная рябь, а светлая морская глубина под неподвижной гладью или при легчайшем прибое. Он груб, как Лютер. Он строжайший идеал писателя, какой имеют немцы, никто не выдерживал такой строгости. Насколько он исполнен достоинства, видно при сравнении с его подражателем Гартманом. Бесконечное величие в умении схватить суть вещей, без ученой дедукции, без увязания в схоластике. Изучение других представляет интерес,

потому что они сразу попадают на то место, где дозволено научное познание, но ничего далее. Он разбивает обмирщение, а также варварскую силу наук. Он пробуждает громадную потребность: как и Сократ, так же пробуждавший потребность. Но тот призывал науку, этот — религию и искусство. То, чем была религия, было забыто, как и отношение искусства к жизни. Только благодаря пессимизму было снова понято и то, и другое. Насколько глубокой должна быть новая религия, следует 1) из того, что вместе со страхом смерти отпадет мотив бессмертия, 2) всё разделение на душу и тело, 3) понимание того, что от боли существования не избавиться поправками паллиативного свойства: надо быть много радикальнее, 4) отношение к Богу закончилось, 5) сострадание (не любовь к Я, а единство всего живущего и страдающего). Контробраз культуры, когда религия перестает быть возможной. Трагическая резиньяция.

Шопенгауэр противоречит всему, что сегодня *считается* «культурой»: Платон — всему, что тогда *было* культурой. Шопенгауэр заброшен в будущее: сейчас мы уже предчувствуем его миссию. Он — разрушитель враждебных культуре сил, он вновь открывает глубокие основы бытия. Благодаря ему снова становится возможной ясность искусства.

29. Лето–осень 1873

29 [1]

Говорить правду независимо от эвдемонологической *цели*; из одного долга. При этом часто забывается своеобразное *удовольствие*, которое дает выговаривание правды. В наиболее чистом виде это проявляется в тех случаях, когда правда влечет за собой *несравненно большие неприятности*, даже гибель — и, несмотря на это, ее говорят. Государственный муж держит в своих руках существование государства, все зависит от того, что он скажет: он говорит правду и разрушает государство. Кантовский призыв к долгу. Великий человек дороже, чем царство, ибо он выступает спасителем для всех потомков. Смысл великого деяния — порождать великие деяния.

29 [2]

Анализ обыкновенного чувства истины ученых. Ложь как самооборона, вынужденная ложь имеет эвдемонологический характер: она стремится спасти индивида.

29 [3]

Понятие *невозможности* относительно всех *добродетелей*, которые составляют человеческое величие.

29 [4]

1. Истина из чувства долга — губительная истина. Анализ инстинкта *истины — пафос.*

2. Невозможное в добродетелях.

3. Человек не вырос из этих высших инстинктов, все его существо свидетельствует о менее строгой морали, требование моральной чистоты заставляет его выходить за пределы его сущности.

4. Ложь в человеческой природе — мечты, напр., самосознание (вуалирование правды).

5. Язык, ощущение, понятия.

6. Материя.

7. Искусство. Вынужденная ложь и свободная ложь. Последняя также сводится к необходимости.

Всякая ложь – вынуждена. Наслаждение ложью – эстетическое. В остальном удовольствие как таковое доставляет только правда. Эстетическое наслаждение – самое большое, потому что здесь правда облекается в форму лжи.

Понятие личности, даже нравственной свободы – необходимые иллюзии, так что даже наши инстинкты истины покоятся на фундаменте лжи.

Истина, приведенная в систему, – *пессимизм*. Мышление – это нечто такое, чего лучше бы не было.

29 [5]

Иа-Иа! Бэ-Бэ!

29 [6]

Бенжамен Констан: «Если бы точно и безусловно следовали бы нравственному постулату: твой долг говорить правду, любое общество не могло бы существовать».

Венгр и профессор-гегельянец в Берлине.

Племянник Рамо. «Мы большими глотками проглатываем ложь, которая нам льстит, а горькую правду цедим капля по капле».

29 [7]

«Истина»

1. Истина как безусловный долг враждебна и пагубна для мира.
2. Анализ всеобщего чувства правды (непоследовательность).
3. Пафос истины.
4. Невозможное как корректив человека.
5. Фундамент человеческой жизни – лжив, потому что оптимистичен.
6. Физический мир.
7. Индивиды.
8. Формы.

9. Искусство. Вражда против всех.
10. Без неправды не бывает ни общества, ни культуры. Трагический конфликт. Все доброе и прекрасное в зависимости от иллюзии: истина убивает даже самое себя (поскольку осознает, что фундамент ее — ошибка).

29 [8]

1. Что соответствует *аскетизму* в применении к истине? Правдивость как фундамент любых договоров и условие существования человеческого рода есть эвдемонистическое требование. Этому противоречит знание о том, что высшее благоденствие человека заключается, напротив, в *иллюзиях*; что, следовательно, согласно эвдемонистическому постулату, нужны и правда, *и ложь* — как это и имеет место. Понятие *запретной правды*, т.е. такой, которая *вуалирует* и *маскирует* эвдемонистическую ложь. Противоположное: *запретная ложь*, вступающая в силу там, где находится сфера разрешенной правды.

2. Символ запретной правды: fiat veritas, pereat mundus[1].

Символ запретной лжи: fiat mendacium! pereat mundus[2].

Первое, что гибнет от запретной истины, — это индивид, который ее произносит. Последнее, что гибнет от запретной лжи, — это индивид. Один приносит себя в жертву вместе с миром, другой приносит мир в жертву себе и своему существованию.

Казуистика: позволено ли приносить человечество в жертву истине? — 1) Это едва ли возможно! Если бы Бог пожелал, человечество могло бы погибнуть от истины. 2) Если бы это было возможно, это была бы хорошая смерть и избавление от жизни. 3) Никто не в состоянии так крепко верить в истину, не впадая в некоторое *заблуждение*; скепсис не заставит себя ждать. Вопрос: позволено ли пожертвовать человечеством ради *заблуждения*, требует отрицательного ответа. На практике это и происходит, ибо заблуждение и есть вера в истину.

---

1 Да будет истина, да погибнет мир (*лат.*).

2 Да будет ложь! Да погибнет мир (*лат.*).

3. Вера в истину или заблуждение. Исключить все *эвдемонистические* компоненты. (1. Как мою личную веру, 2. Как то, что мною найдено, 3. Как источник хорошего мнения обо мне других, славы, любви, 4. Как властолюбивое чувство удовольствия от протеста.)

Возможно ли после устранения всех этих компонентов высказывание истины исключительно из чувства *долга*? Анализ *веры в истину*: ибо всякое обладание истиной есть, в сущности, только вера в обладание истиной. Пафос, чувство долга идут от *этой веры*, а не от так называемой истины. Вера предполагает *безусловное могущество* индивидуальной *познавательной* **способности**, затем убеждение в том, что никто уже никогда не способен будет пойти в познании данного явления дальше, т.е. обязательность для всего огромного мира познающих существ. *Отношение* разрушает пафос этой веры, вводит, напр., ограничение силами человеческими, скептическое предположение, что все мы, возможно, заблуждаемся.

Но как возможен *скепсис*? Он представляет собой, собственно, *аскетическую* точку зрения мыслителя. Ибо он не верит в веру и разрушает тем самым все благое, что несет с собой вера.

Но даже скепсис заключает в себе веру: веру в логику. Самая крайняя позиция — это, следовательно, отказ от логики, credo quia absurdum est[1], сомнение в разуме и отрицание его. Так оно и происходит вследствие аскетизма. *Жить* с этим не может никто, как и в абсолютной аскезе. Чем доказывается, что вера в логику и вообще вера необходимы для жизни и что область мышления эвдемонистична. Но затем выступает требование лжи: если именно жизнь и εὐδαιμονία[2] есть аргумент. Против запретных истин обращается скепсис. Тогда фундамент для чистой истины отсутствует, влечение к ней есть лишь замаскированное эвдемонистическое влечение.

4. Всякий естественный процесс природы для нас принципиально необъясним; мы можем установить только ту или иную сцену, на которой разыгрывается сама дра-

---

3 Верую, ибо абсурдно (*лат.*).

4 Счастье (*греч.*).

ма. Тогда мы говорим о каузальности, хотя, в сущности, видим только последовательность событий. То, что в условиях определенной сцены всегда должна появиться эта последовательность, не более чем вера, которая бесконечно часто опровергается.

5. Логика есть только рабство в оковах языка. Последний заключает в себе, однако, нелогический элемент, метафору и т.д. Первая сила вызывает сравнивание неравного, что есть, следовательно, результат фантазии. На этом основано существование понятий, форм и т.д.

6. Формы.

7. «Естественные законы». Близость друг к другу и к человеку.

8. Человек как законченная и отвердевшая *мера вещей*. Стоит нам помыслить его текучим и колеблющимся, и строгости законов природы как не бывало. Законы ощущения — как сердцевина законов природы. Механика движения. Вера во внешний мир и в прошлое, в естествознание.

9. Самое истинное в мире — любовь, религия и искусство. Первая умеет сквозь любое притворство и любые маски видеть суть, страдающего индивида, и ему сострадать, последнее утешает как практическая любовь в страданиях, рассказывая о другом миропорядке, научая презирать существующий. Это три нелогические силы, которые сознают себя таковыми.

«в каменистой выжженной пустыне одряхлевшего земного шара».

29 [9]

Пенцель, завербованный прусскими вербовщиками, стоял со своей частью в Кенигсберге, как простой мушкетер. Кант с кафедры удерживает его, «считая низостью то, что он так спокойно переносил до сих пор свое солдатское звание». Место из Лютера о том, что Бог не создал бы мир, если бы подумал о тяжелых орудиях.

29 [10]

Анализ ученого с точки зрения его чувства истины.

1) привычка, 2) бегство от скуки, 3) заработок, 4) уважение со стороны других ученых, страх потерять их ува-

жение, 5) стремление приобрести нечто свое (нечто должно быть «истинным», иначе другие снова его отберут), 6) завязывать узелки, развязывать узелки.

Мера чувства истины: при опровержении старой теории, при нападках на их сословие, их образование, при дерзких выступлениях тех, кто не относится к цеху, ненависть против философии, потому что она не ценит ученого. Неистинное, когда оно общепризнано, рассматривается учеными как истина. Страх перед религиями и правительствами. 7) Известное тупоумие; они не видят *последствий* и не знают сострадания, 8) они не замечают главных проблем жизни и потому занимаются маленькими проблемками, т.е. в *главном они лишены потребности в истине.* Вот почему нигде нет Республики ученых, зато повсюду *ученая охлократия.* Редкий гениальный ум, друг истины, как и художник, окружены ненавистью и подвергаются остракизму.

29 [11]

Безусловное соответствие в логике и математике, не указывает ли оно на мозг, на руководящий и необычайно исключительный орган — на разум, на душу? Целиком и полностью *субъективное* — вот то, в силу чего мы *люди.* Это накопленное родовое богатство, к которому каждый причастен.

29 [12]

Естественные науки — это наше самосознание, сознание того, каким наследством мы владеем, регистрация прочных и застывших законов ощущения.

29 [13]

Ученый.

1. *Известная добросовестность,* почти только отсутствие склонности к притворству, которое требует некоторого остроумия. Повсюду, где присутствует диалектическая адвокатская манера, уместны сомнения и осторожность и в отношении этой добросовестности. Удобнее говорить правду в adiaphoris[1], это отвечает известной косности. По

---

1 Безразлично (транслит. *греч.*).

отношению к системе Коперника, напр., именно эта добросовестность встала в оппозицию, ибо она противоречила очевидному. Между тем для косного духа очевидность совпадает с истиной. Ненависть ученого к философии также есть прежде всего ненависть по отношению к длинным цепочкам умозаключений и к искусственности доказательств. Восхищение остротой ума связано со страхом и, по существу, каждое поколение ученых имеет свою меру *дозволенной* остроты ума; все, что выходит за эти рамки, отвергается.

2. *Острота зрения на близком расстоянии* при большой близорукости по отношению к удаленному и общему. Кругозор очень узок и все подносится к глазам очень близко. Когда ученый хочет перейти от одного пункта, только что исследованного, к новому, он приближает весь свой зрительный аппарат к этому пункту: он разлагает картину на мелкие части, будто пользуется театральным биноклем. Все эти части он *видит* несвязанными и только вычисляет принцип их связи. Вот почему ему недоступно сильное впечатление от общего. Он оценивает, например, какое-либо сочинение, не умея представить его себе в целом, по одному участку, относящемуся к области его специальных исследований. Исходя из своей манеры видеть вещи, он принужден начинать с утверждения, что картина, написанная маслом, представляет собой дикое нагромождение пятен.

3. *Нормальность его мотивов*, трезвость, поскольку посредственные натуры, а тем самым и массы, во все времена руководствуются одними и теми же мотивами. Их он вынюхивает. Крот лучше всего чувствует себя в кротовой норе. Здесь он защищен от множества искусственных и отклоняющихся от нормы гипотез, от всего исключительного, и, сам человек массы, выкапывает, если достаточно настойчив, все массовые мотивы прошлого. Правда, он неспособен понять редкостное, великое и исключительное, т.е. *важное и существенное.*

4. *Обедненность чувств* делает их способными даже к вивисекции. Он не подозревает о страданиях, которые несет с собой некоторого рода знание, и потому не боится проникать в опасные области. Крот не ведает головокружения. Он холоден и от этого часто кажется жестоким, не будучи таковым.

5. *Низкая самооценка*, даже скромность. Замкнутые в узком круге своих ученых занятий, они не ведают, что такое расточительство, даже что такое самопожертвование, в глубине души они чувствуют, что они существа ползающие, а не летающие. В этом они часто трогательны.

6. *Верность* по отношению к руководителям и учителям; они хотят оказать им помощь и хорошо знают, что наилучшим образом сделают это посредством истины. К учителям они испытывают благодарность, ибо только благодаря им получают доступ в святилище науки, куда сами они, без чужой помощи, никогда бы не вступили. В Германии тот, кто сумел открыть область науки, в которой могут работать посредственности, заслуживает наибольшую славу; тем большую, чем больше у него последователей. Правда, каждый из них являет собой одновременно карикатуру на своего учителя. Даже его недостатки выступают в карикатурном виде, безмерно разросшимися и преувеличенными в лице незначительного человека, в то время как достоинства учителя уменьшаются пропорционально размерам ученика. В этом смысле последний выглядит уродцем и производит из-за ученической забитости комически трогательное впечатление.

7. *Привычный* бег по стезе, на которую он поставлен: стремление к истине, проистекающее от неумения мыслить и удобства следовать раз и навсегда усвоенной привычке. Это относится в особенности к умению *учиться*, которое многие сохраняют с гимназических времен, словно подчиняясь какой-то неизбежной необходимости. Такие натуры становятся собирателями, комментаторами, составителями указателей, гербариев и т.п. Их прилежание вытекает из косности их мышления, из бездумности.

8. *Бегство от скуки.* В то время как истинный мыслитель ничего не желает сильнее, чем праздности, ученый ее избегает, потому что не знает, что с нею делать. Его утешители — книги: он прислушивается к тому, что думает кто-то другой, и это его развлекает, помогает ему пережить долгий день. Особенно охотно он выбирает книги, которые так или иначе вызывают его интерес, задевают личную волю, позволяя ему до некоторой степени, благодаря симпатии или антипатии, испытать некий аффект: сочине-

ния, которые касаются его самого, или его сословия, его политических, эстетических или грамматических мнений. Если у него есть своя наука, то есть и средство, благодаря которому он снова и снова испытывает интерес.

9. *Заработок.* Они служат истине, если она может проложить им дорогу к более высокому положению и жалованью, если с ее помощью можно привлечь к себе внимание начальства. Но только *этой* истине они и служат: вследствие чего устанавливается граница между благотворной истиной и неблаготворной. Последняя не способствует зарабатыванию на хлеб и, поскольку она требует усилий и времени, отнимая их у первой, даже *препятствует* заработку. Ingenii largitor venter[1]. «Борборигмы урчащего желудка».

10. *Уважение* со стороны других ученых, страх перед неуважением. Они все ревниво следят друг за другом, чтобы истина, от которой зависят честь, заработок, должности, действительно называлась по имени того, кто ее открыл. Уважение к истине, открытой другим, предписано потому, что оно оплачивается уважением к твоему собственному открытию. Неистинное быстро развенчивается, чтобы оно не считалось истиной и не перетягивало на свою сторону почести и титулы, причитающиеся только неоспоримой истине. Время от времени развенчивают и подлинную истину, для того чтобы создать свободное место для других истин, которые хотят признания. «Моральные идиотизмы, которые называются жульничеством». «Исключения из всеобщей совести».

11. *Ученый* из тщеславия, довольно редкий экземпляр. Он желает владеть чем-то вполне единолично, выбирает поэтому для изучения курьезы и радуется, когда и его самого с любопытством рассматривают как курьез. По большей части он довольствуется этим родом почитания и не ставит свою жизнь в зависимость от такого влечения к истине.

12. *Ученый из влечения к игре.* Его удовольствие заключается в том, чтобы выискивать узелки и распутывать их: при этом он старается не особенно напрягать силы, чтобы не утратить чувство участия в игре. Поэтому он не то

---

1 Желудок поощряет дарование (*лат.*).

чтобы вторгается в глубину, но все же часто замечает что-то такое, чего ученый, от науки кормящийся, не видит в силу тупости и ограниченности кругозора. По крайней мере, он получает удовольствие от истины и является дилетантом, представляя собой известную противоположность ученому для куска хлеба, который не знает наслаждения и безрадостно трудится в ярме своей оплачиваемой специальности или как хлыстом подгоняемый стремлением к карьере.

29 [14]

Не существует инстинкта познания и истины, а только инстинкт веры в истину. Чистое познание не инстинктивно.

29 [15]

Инстинкты, которые легко смешиваются с инстинктом истины.

1. *Любопытство*, способное доходить до *жажды* интеллектуальных *приключений*. Новое, редкостное в противоположность старому и скучному.

2. *Диалектический нюх* и инстинкт игры, удовольствие от извилистых лисьих ходов; важна не истина, а охота, хитроумное подкрадывание, оцепление флажками и т.п.

3. *Инстинкт противоречия*, личность стремится одержать верх над другой личностью. Фехтование на палках, удовольствие от борьбы, цель — личная победа.

4. *Инстинкт* к отысканию *известных* «истин», проистекающий из *верноподданнического чувства* по отношению к лицам, религиям, правительствам.

5. Проистекающий от любви, сочувствия и т.п. к одному человеку, сословию или человечеству *инстинкт* поисков спасительной, дающей счастье истины — инстинкт основателя религии.

29 [16]

Все инстинкты связаны с удовольствием и неудовольствием — инстинкт истины, т.е. влечение к абсолютно чистой, лишенной последствий и не вызывающей аффектов истине не может существовать, ибо здесь нет места удо-

вольствию и неудовольствию, а между тем не существует инстинкта, который бы не направлялся предчувствием удовольствия. *Удовольствие мыслить* еще не указывает на жажду истины. Удовольствие от всех чувственных восприятий состоит в том, что они обусловлены *умозаключениями.* Вот почему человек всегда купается в море удовольствий. Но насколько способно *умозаключение, логическая операция доставлять удовольствие?*

29 [17]

Как только искусство возможно в качестве лжи!

Мои глаза, когда они закрыты, видят бесчисленные изменчивые образы — их производит фантазия, и я знаю, что они не отвечают реальности. Следовательно, я верю им только как образам, не как реальностям.

Поверхности, формы.

Искусство несет в себе радостную способность будить веру, изображая поверхность: но нас ведь не обманывают? Тогда искусство прекратилось бы!

Ведь искусство делает ставку на обман — но нас не обманывают?

Откуда берется удовольствие от попытки обмана, от видимости, которая всегда распознается как видимость?

Искусство имеет, следовательно, дело с *видимостью как с видимостью*, т.е. *не* хочет обманывать, *оно правдиво.*

Чистое, незаинтересованное созерцание возможно только применительно к видимости, которая осознается как видимость, совершенно не пытается соблазнить на то, чтобы поверить в нее как в реальность, и не затрагивает нашу волю.

Лишь тот, кто оказался бы способен рассматривать весь мир *как видимость*, смог бы смотреть на него, ни к чему не стремясь и ничего не желая, — таков художник, философ. Инстинкт тут перестает действовать.

До тех пор пока мы ищем в мире истину, мы находимся под властью инстинкта: но есть такие, кто хочет *наслаждения*, а не истины, они хотят веры в истину, т.е. наслаждения, доставляемого этой верой.

Мир как видимость — святой, художник, философ.

29 [18]

Все эвдемонистические инстинкты пробуждают веру в истину вещей, мира—так и вся наука направлена на становление, не на бытие.

29 [19]

Платон—как военнопленный, которого продают на рынке рабов,—зачем нуждаются люди в философе? Это позволяет догадаться, зачем желают они истины.

29 [20]

I. Истина как покров, под которым прячутся совсем другие побуждения и влечения.
II. Пафос истины направлен на *веру*.
III. Инстинкт лжи фундаментален.
IV. Истина непознаваема. Все познаваемое—видимость. Значение искусства как правдивой видимости.

29 [21]

1. Изображение слуг истины.
2. Обуздание и ограничение познания в пользу жизни, культуры.
3. Справедливость среди объектов познания, оценка ее важности. Великое.
   Воззвать к возвращению к главным вещам и проблемам.
   Устранение ложного блеска.

29 [22]

Силы, оказывающие духовное воздействие, рассеяны по всему прошлому—образование *колоний*! Но, когда все переселяются, сама родина беднеет. Переселенцев надо позвать назад, чтобы они совершили необходимое. Против всеобщего laisser[1] в науках.

Все так разрозненны и далеки друг от друга, что нет, кажется, ничего, что связывало бы всех: цементирующий материал поставляет наша газетная культура.

---

1 Невмешательства (*фр.*).

Позволительно ли, чтобы юноша растрачивал свои силы на выполнение микроскопической работы, которая отвлекает его от формирования самого себя?

29 [23]

Разного рода служители истины.

Сначала оптимистическое удивление! Как много исследователей истины!

Допустимо ли, чтобы так распылялись лучшие силы?

Обуздание познавательного инстинкта:

классически-антикварного.

Пессимистическое удивление! Да ведь все это не исследователи истины!

Цена справедливости как матери истинного влечения к истине.

Проверка «служителей истины» на их чувство справедливости.

Хорошо, что все они в *эмиграции*: ибо они только бы повсюду мешали и вредили. Мы назвали бы их поденщиками истины, они служат ей против своей воли и вздыхая.

Наука для них — исправительное заведение, галера.

Отсылка к *Сократу*, который всех их называет безумцами, они изначально не понимают, что есть добро, а что зло.

Обезвреживание науки посредством монастырей.

Наша задача: вновь соединить расколотое и рассеянное, сплавить все воедино, создать наковальню, чтобы можно было выковать немецкую культуру — в стороне от культуры газет и популярной науки.

29 [24]

То, на что жалуется *Цёльнер*, бесконечные эксперименты и недостаток логической дедукции, обнаруживается и в исторических дисциплинах — недооценка классического в противоположность антикварному. Так теряется смысл исторической науки, все переносится на плоскость. Подобно тому, как там все больше опошляется картина мира, рисуемая одними популяризаторами, так и здесь — картина прошлого.

29 [25]

Шиллер: вы намереваетесь огородить истину,
но она проходит между прутьями ограды.

29 [26]

«Всяческие служители истины»

1. *Показ* laisser faire[1] в науке. Отсутствие диктатуры.
2. Следствие: отсутствие цементирующего элемента (вместо этого — газетная культура).
   В общем все большее одичание.
   Усыхание образа служителя истины.
3. Отсюда многие *прокрадываются* незаконно. *Показать это.*
4. Отношение к этому немецкой культуры: какова задача? (отношение Гёте к естествознанию.)

29 [27]

Протест против рассечения живого. Надобно сохранить жизнь тому, что еще не мертво, и не обращаться с ним сразу же как с научным объектом.

29 [28]

Убиение знанием: собственно, это даже не знание, а беспокойное, любопытствующее подслушивание, т.е. необходимое *средство* и conditio[2] науки. Желание участвовать в разговоре в то время, когда слова только мешают.

Defienda me Dios de my «Боже, защити меня от меня самого».

29 [29]

Всякое воспоминание есть сравнение, т.е. уравнивание. Об этом говорит нам любое понятие; это «исторический» прафеномен. Жизнь требует уравнивания настоящего с прошлым. Причем таким образом, что с операцией сравнения всегда связано известное насилие и искажение. Этот инстинкт я обозначаю как влечение к классическому и образцовому: прошлое служит прообразом настоящего.

---

1 Принципа невмешательства (*фр.*).

2 Условие (*лат.*).

Противостоит этому инстинкт антикварного, который стремится схватить прошлое как прошлое, не искажая, не идеализируя его. Потребность жизни обусловливает классическое, потребность в истине — антикварное. Первое обращается с прошлым как искусство, облагораживает его эстетически.

Если представить себе преобладание другого направления, то прошлое перестанет существовать, быть образцом и прообразом, ибо оно перестанет быть идеалом, а станет индивидуальной действительностью, как и настоящее. Тогда оно не служит жизни, а направлено против этой жизни. Практически этим будет достигнуто то, что было бы достигнуто, если бы были сожжены все кунсткамеры и библиотеки. Настоящее окажется в изоляции, будет собой удовлетворено и будет соответствовать своей сущности и своим потребностям, обнаружится, следовательно, что оно есть, насколько в нем величия и насколько *пошлости*.

Но чем же полезен для современности инстинкт классического? Он намекает: то, что было однажды, во всяком случае является *возможным* и потому может, вероятно, наступить снова (подобно тому как пифагорейцы думали, что когда звезды займут то же положение, всё начнет происходить снова так же). Но о возможном и невозможном думает мужественный и дерзкий: прошлое придает ему силы, напр., когда он надеется, что 100 творческих людей в состоянии создать всю немецкую культуру, ссылаясь на то, что именно так была создана культура Возрождения. Человечество растет, ориентируясь на великое и невозможное.

29 [30]

Предположим, что кто-то верит, будто бы нужно не более 100 творческих, воспитанных в новом духе людей для того, чтобы покончить с господствующей ныне в Германии модой на образованность, каковую веру должно укрепить в нем представление о том, что культура Возрождения выросла на плечах такой сотни.

29 [31]

Высокая оценка истории и сил, которые она расточает. Антикварная манера, стремящаяся, по возможности, к устра-

нению классической или пониманию ее в качестве сугубо индивидуальной возможности. Поскольку, чтобы осмыслить таким образом какой-либо отрезок прошлого, требуется много ума, то начинают считать, что сам разум ее и породил. Так возникает ложная вера в разумность истории, причем абсолютная необходимость понимается как манифестация разумного и целесообразного. Но величайшая сила истории — это глупость и дьявол. Мужество сникает, когда видишь, как много возможностей было представлено в истории. Если не стараться *оценивать* (не выделять из прошлого классическое и хорошее), а всё понимать только как результат становления, то антикварный подход ослабляет, ибо он и в нечувственном открывает смысл и разум. История желает одного *великого* подхода; иначе она производит рабов.

Во-вторых, имеется мера допустимой ретроспективности недопустимого. Запретна вивисекция; детям надо запретить разнюхивать, где кладутся яйца. Инстинкт истины, рассекающий только что пережитый момент, убивает последующий. В то время, когда человек познаёт, он не живет.

К этому же — какие опасности несет с собой антикварный подход, когда он овладевает толпой и незначительными умами! В конце концов все распадется на таких, кто исторически живет и кто исторически умерщвляет. Какое фатальное любопытство, беспокойство, подслушивание, предательство, хитроумие по отношению к становящемуся! Днем не вызывают духов. Всякое время нуждается в таком количестве истории, которое может переварить, вобрать в плоть и кровь; так что самое сильное и великое время может вынести больше всего истории. Каково же, когда ею переполняются времена бессильные! Какие наступают тогда недуги от несварения, какая усталость и обессиленность!

29 [32]

Случается, что народ сам себя губит посредством истории: подобно человеку, который лишает себя сна. Пережевывание жвачки свойственно некоторым животным; но разрушать себя пережевыванием — таково свойство,

присущее временами только человеческому скоту. Когда все, что становится, начинают считать интересным и достойным изучения, то очень скоро для всего, что *должно* быть сделано, утрачиваются масштаб и чувство, и на людей нападает равнодушие.

29 [33]

Мифология, которой окружают себя антикварные люди, — идеи «которые любят открывать себя во все более чистых формах» и т.п.

29 [34]

Монументальное не оглядывается на причины. «Эффект сам по себе», «то, что производит эффект во все времена» (или то, что может возникнуть во все времена, причины для чего имеют место всегда).

29 [35]

3. Каким образом возможно монументальное? Или о пользе истории. Вспомогательное понятие «чисточеловеческое» или великое и необыкновенное, от которого всё снова и снова воспламеняется великое. Стремление антикваров свести необыкновенное к понятному, т.е. к обычному. От этого они в меру сил уничтожают монументальное.

Далее, из кодекса монументального рождается необходимость и канон современного художника, с помощью которого ведется борьба против возникновения, развития; великое не должно становиться, оно должно быть всегда.

Антиквары говорят: великое есть, в сущности, обыкновенное и всеобщее; они тоже борются со становлением великого (путем уменьшения, осквернения и т.д.)

Так обе исторические школы ведут борьбу с великим: как с монументальным, так и с обыкновенным. Так было во все времена. Вопреки тому и другому необходимо утвердить права исторически великого, которое опровергнет первое тем, что завоюет себе право вступить в храм монументального, а второе — тем, что оно, наконец, снова станет само объектом познания и тем самым приобретет интерес и для антикваров.

29 [36]

История принадлежит тому, кто действует. Какой отвратительный спектакль, когда видишь, как по пирамидам карабкаются любопытные буквоеды, эгоисты или туристы. История выставлена теперь на показ, как картины в галерее, — для праздношатающихся. Прежде в ней искали силы и утешения, теперь хотят уверенности, отвлечения от реальности, связанных со стремлением к искусству и величию.

29 [37]

Чем *объясняется* гипертрофия чувства истории?

1. *Враждебностью* к вымышленному, *мифическому*.
2. *Враждебностью* по отношению к *проблеме жизни*.
3. В ней *прячутся*, ею *драпируются* те, кто ею *занимается*, — это *легче*, чем искусство.
4. Она разлагает и придает вялость, потому что с помощью аналогий убивает и ослабляет чувство справедливости и инстинкты, короче говоря, наивное в нравах и поступках.
5. Она демократична и допускает до себя каждого, дает пищу и незначительным умам. Она представляет идеал стремления к истине, из которого не проистекает ничего.
6. Насколько она, по существу, чужда продуктивным сильным инстинктам, показывает, напр., история евангельской критики. Сравни эпоху Реформации.

29 [38]

Историческая болезнь.

1. При пифагорейской констелляции можно было бы говорить о пользе истории. Но в остальном у каждого действия своя, отличная от других мотивировка.
2. Сравнение предполагает уравнивание. Понятие памяти. Классическое и монументальное, обобщение и позиция, идеализирующая «эффект в себе», «общечеловеческое» как иллюзия. Иллюзия монументального способствует порождению великого.
3. Борьба с величием и редкостным, а также против монументального со стороны антикваров. Все, что

было, представляет интерес и является разумным: парализующее влияние антикваров на историческую деятельность.

4. Современный историк как амальгама обоих инстинктов, гермафродит. Его мифология. Его негативная практика. Воздействие на искусство, на религию. Опасность для нарождающейся культуры. Вивисекция. Нельзя быть и тем, и другим, классиком и антикваром; надо быть чем-то одним, но цельным. Отсутствие влияния у современных историков: их уход в мелочную критику и американизованную прессу. Современному историку недостает основ: он произволен в монументальном, убийствен в антикварном и лишен корней в культуре.

29 [39]

В сущности, каждый рад, когда день прожит. Смешно принимать его настолько всерьез, чтобы думать, будто на следующий же день он начнет заниматься историческими исследованиями. Ибо главное учение, которое мы извлекаем из каждого дня, проникнуто мыслью о том, что «жизнь дана, чтобы ее вы*страдать*», что она – «наказание». В главном же, т.е. именно в том, что касается общей оценки жизни, ни одно событие не может научить чему-то принципиально *новому*, и человек, живший несколько тысячелетий назад, может быть столь же мудрым, как и тот, кто может пользоваться опытом этих 2000 лет. Для человека, который претерпевает свою жизнь как *страдание*, история не значит ничего; повсюду находит он ту же проблему, которую ставит перед ним каждый день. Но она есть нечто для того, кто *деятелен*, для *немудрого*, в которого еще все вселяет надежду, кто не отчаялся и борется – такой нуждается в истории как в сумме примеров того, что может быть человеком достигнуто, какими почестями может быть он окружен, но в особенности история как *храм славы*. Она воздействует как образец и придает силы.

29 [40]

Но вот история как *наука*! Тут речь идет, следовательно, о *законах*, личности мало кого интересуют, муже-

ство и энтузиазм тут не важны, они скорее мешают. При условии, что законы могли быть установлены, мы получим в качестве результата *детерминизм*, и деятель снова окажется страдальцем, причем вовсе не потому, что моральное чувство привело его к отчаянию. К тому же законы мало чего стоят, ибо они выводятся из масс и их потребностей, т.е. как законы движения низших пластов почвы и глины. Глупость и голод присутствуют всегда, как в любом французском судебном процессе la femme[1]. Зачем знать такие законы, если каждый ведь, их не зная, веками уже действовал в соответствии с ними! Сильный и великий человек всегда пробивал себе дорогу вопреки этим законам: только о нем одном и следует, собственно, вести речь. Массы заслуживают рассмотрения только 1) как расплывчатые копии великих людей, изготовленные на плохой бумаге и износившимися инструментами, 2) как сила, противодействующая великому человеку, 3) как орудие великого человека. В остальном же черт их побери!

29 [41]

Статистика доказывает, что в истории есть законы. Да, она доказывает, насколько пошла и отвратительно выровнена масса. Попробовали бы вы заняться статистикой в Афинах! Тогда вы почувствовали бы разницу! Чем низменнее и недифференцированнее масса, тем строже статистические законы. Если масса изысканнее и благороднее, закон сразу же идет ко всем чертям. А на самой вершине, среди великих умов, вы и вообще не сможете больше вычислять: напр., когда женились великие художники! Никакой надежды, что вам и здесь удалось бы вывести закон. Итак: поскольку в истории имеются законы, они лишены какой бы то ни было ценности, и история, т.е. то, что произошло, тоже лишена ценности.

Кроме того: что означают здесь «законы»? Равны ли они в каком-то отношении законам природы или законам юридическим? Они ведь не говорят «вы должны», но «к сожалению, так было». Это выражение *глупого* фактического отношения, по поводу которого никто не может задать во-

---

1 Женщина (*фр.*).

прос «Почему?». «Здесь ежегодно заключается приблизительно 40 браков». – «Почему именно столько, а не 80?» – «Вот так и не иначе»! Очень поучительно! Благодарствуйте.

Существует, однако, направление, которое рассматривает большие массовые влечения как нечто важное, а всех великих людей как их выражение, своего рода видимые пузыри на водной поверхности. Тут масса должна рождать из себя великое, хаос порождать порядок. В заключение не обходится, разумеется, без гимнов в честь рождающей массы; да здравствует история!

Другое направление стремится проанализировать всё, что было «исторической силой», и в зависимости от этого оценивает «великое»: «великим» называют то, что оказывало воздействие в течение длительного исторического времени. Это значит не что иное, как путать количество и качество. Если тупая масса находит соответствие себе в какой-либо мысли, религии и упорно ее отстаивает, тогда создатель этой мысли должен считаться великим! Но почему же! Самое благородное и высокое вовсе не влияет на массы: а исторический успех христианства ничего, к счастью, не доказывает относительно его основателя, так как, по существу, это аргумент *против него.* Первоначальное положение дел здесь, кажется, совершенно забылось, и осталось лишь имя для массовых тенденций да множество честолюбиво-эгоистических одиночек.

29 [42]

Обожествление успеха весьма соответствует человеческой подлости. Тот, кто хотя бы однажды проштудировал историю какого-либо успеха, знает, какие факторы (глупость, злоба, лень и т.д.) ему способствовали, – отнюдь не самые слабые. Превосходно, что успех оценивается выше, чем предшествовавшая ему прекрасная возможность! Видеть осуществление доброго и справедливого именно в истории есть особенно наглая насмешка над добром и справедливостью. Эта прекрасная всемирная история представляет собой, как сказано у Гераклита, «бесформенную кучу мусора»! *Сила* пробивает себе путь – вот всеобщий закон, если бы только она не была так часто глупой и злой!

29 [43]

Лютер: «Цицерон, мудрый и трудолюбивый муж, много страдал и многое совершил».

29 [44]

Англичанин о Берлине: «В Берлине тот, кому не по вкусу пивные и винные погребки, будь он беден или богат, будет жить и умрет несчастным».

29 [45]

Страшный опыт понимания характеров и индивидов, а вместе с тем и оправдания их, исходя из их жизни, основывается, видимо, на справедливости и побуждает к справедливости по отношению к современникам. Этому противоречит то, что именно от современников требуем мы самого фатального единообразия и менее всего справедливы по отношению к разнообразным характерам. Самый опытный историк есть в отношении к своему времени «un personnage *haineaux*»[1], всегда *несправедлив* или *высокомерен*.

29 [46]

Сословие ученых—это своего рода клир, который презирает профанов; оно—наследник духовного клира, не будь этого унаследованного почтения, наше время едва ли уделяло бы так много внимания науке. То, что раньше отдавали религии, отдают ныне, хотя и более скудно, науке, но то, что вообще дают, обусловило когда-то силу церкви, которая и теперь еще чувствуется в научном клире. Именно занятия *историей* представляют собой все еще замаскированную теологию, учение о деятельности Бога или разумного начала. Если толпой овладеет мнение, что история не наука, а пустозвонство, никто не станет больше способствовать ее развитию.

29 [47]

Проклятая *народная* душа! Когда мы говорим о *немецком духе*, мы имеем в виду великих немцев, Лютера, Гёте, Шиллера и некоторых других, а не мифический фантом

---

1 Лицо злобное (*фр.*).

объединенной бездуховной массы, в которой ——— Лучше уж было бы говорить о лютероподобных людях и т.д. Мы должны соблюдать осторожность, прежде чем назвать что-либо немецким: вначале это *язык*, но рассматривать его как выражение народного характера — чистое фразерство. До сих пор не удавалось применить эту мысль ни к одному народу, не впадая в фатальную неопределенность и болтовню. Греческий язык и греческий народ! Попробуйте свести их вместе! К тому же тут так же, как и с письмом: важнейший фундамент языка именно не *греческий*, а, как теперь говорят, индогерманский. Несколько лучше обстоит дело со стилем и с человеком. Подыскивать предикаты к народу всегда очень опасно: в конечном счете все так перемешано, что только на поздней ступени утверждается в языке единство или его иллюзия. Да, немцы! Германский рейх! Это нечто, люди, говорящие по-немецки, тоже нечто. Но германская раса! Немецкое как единство художественного стиля — все это еще только предстоит *найти*, у греков греческий стиль тоже был найден довольно поздно: более раннего единства не существовало, зато ужасный *κρᾶσις*[1].

29 [48]

Против параллели между историей и *юностью, зрелостью* и *старостью*: в этом нет ни грана истины! Пять-шесть столетий — это вообще ничто, никакое не единство, потому что постоянно добавляются новые народы, а старые впадают в зимнюю спячку. В конечном счете дело идет вообще не о народах, а о людях. *Национальности* по большей части — лишь *следствие* застывших правительственных мер, т.е. своего рода искусственное взращивание при помощи силового давления и укрощения, наряду с принуждением вступать в браки, разговаривать друг с другом и жить вместе.

29 [49]

Выражаясь по-христиански: *сатана* правит миром, и так оно и будет. Но нынче говорят культурнее: система

2 Смешение (*греч.*).

борющихся друг с другом эгоизмов. При этом представляешь себе лес, который растет так ровно и регулярно потому, что все деревья послушны только своему эгоизму.

29 [50]

1) опасность монументального, которое, натасканное из всех времен и сведенное вместе, смущает и ослабляет ищущий инстинкт. Так и знание всех отношений и общественных слоев: будь оно у крестьянина, что сумел бы он плугом!

29 [51]

Обуздание неограниченного исторического чувства необходимо: и одна форма такого обуздания, хотя и не нужная, уже действительно существует — обуздание посредством трезвого, униформированного духа времени, который повсюду ищет себя и думает, что находит, и кроит историю по своей мерке. Такое перекраивание я вижу в отношении Цицерона (Моммзен), Сенеки (Хаусрат), Лютера (Протестантский ферейн) и т.д. В другом роде обуздывал и насиловал историю Гегель, он, которого справедливо было бы назвать немецким «гением истории»; ибо он чувствовал себя на вершине и в конце развития, а тем самым и владеющим всеми прошлыми временами, их упорядочивающим *νοῦς*[1]. Всякая попытка осмыслить настоящее как высшую точку разрушает современность, ибо отрицает значение истории как образца. Ужасающая формула — гартмановское «отдаться *мировому процессу*».

Куда это заводит, когда история рассматривается как *процесс*, показывает Э. Ф. Гартман, с. 618 (что и объясняет мне его колоссальный успех). Исторические взгляды вступают здесь в братский союз с пессимизмом: и смотрите, к чему это приводит! Возрасты отдельного человека используются для аналогии, отнюдь не лестное описание современности ведет лишь к тому выводу, что это — необходимый процесс и надо отдаться ему во власть. В качестве аналогии служит весьма обыкновенный человек, чья зрелость воплощается в «благополучной посредственности»

---

1 Ум (*греч.*).

и в искусстве, которое означает для него в среднем приблизительно то же, что «берлинскому биржевику вечерний фарс». Заботит его прежде всего «уверенная в будущем благоустроенная практическая жизнь на земной родине». При этом своего рода кисло-сладкий императив: «безжалостен и жесток этот труд разрушения иллюзий, как грубое рукопожатие, которое должно пробудить того, кто погружен в сладкие сны, для мучений действительности; но мир должен идти вперед; цель не достигнешь мечтами, ее нужно добиться борьбой и усилиями, и только боль ведет путем избавления». Непонятно только, каким образом процесс, зрелый этап которого был описан выше, вступит наконец «в фазу зрелой созерцательности, когда человечество с ностальгической печалью обозрит прожитую им биографию с ее бурными страданиями, осознает ее единство и всю тщету прежних устремлений». С. 625 и далее. Но если человечеству суждено, как Леопарди, пережить свою старость, то оно должно бы стать благороднее, чем оно есть, и в первую очередь достичь другой зрелости, чем та, которой наделяет его Гартман. Старец, который соответствовал бы такому возрасту зрелости, был бы весьма отвратителен и с дикой жадностью держался бы за жизнь, сильнее прежнего погруженный в пошлую иллюзию.

29 [52]

Гартман важен, поскольку он убивает идею мирового процесса, поскольку он последователен. Для того чтобы эту мысль вынести, он выдвигает в качестве *τέλος*[1] сознательное избавление и свободу от иллюзий, выбор гибели. Но конец человечества может наступить с каждым мгновением в результате геологических изменений: а всякая свобода от иллюзий предполагала бы высокое развитие моральных и интеллектуальных сил, что совершенно невероятно. Скорее всего, по мере их старения иллюзии становились бы все более могущественными, а старческий возраст завершился бы *впадением в детство*. Утешительным такой итог не назовешь, и, конечно, он не может определяться как *τέλος*. Кроме того, если изображать зре-

1 Цель (*греч.*).

лый возраст так, как это у него сделано, то это означало бы, что способность воспринимать существование как проблему постоянно понижается, и потребность в избавлении становится соответственно все меньше. Мы хотели бы воздержаться от любых конструкций *истории человечества* и вообще подвергнуть рассмотрению не массы, а рассеянных там и тут одиночек; последние образуют мост, перекинутый через дикий поток. Они не то чтобы продолжают процесс, но живут совместно и одновременно, благодаря истории, которая допускает совместную деятельность.

Это «Республика гениев». Задача истории в том, чтобы посредничать между ними и тем самым все снова побуждать и давать силы к созданию великого и прекрасного. Цель человечества не может находиться в конце, она в высших экземплярах, которые, рассеянные по тысячелетиям, представляют все вместе высшие силы, которые таятся в человечестве.

Сверх того: *мировой* процесс! Ведь речь идет всего лишь о проделках земных человеческих насекомых!

Гартман говорит, с. 637: «Приписывать мировому процессу бесконечную продолжительность в *прошедшем* означало бы вступить в противоречие с понятием развития, ибо тогда всякое мыслимое развитие должно было бы быть уже пройдено, что, *однако, не имеет места* (!!!); и точно так же мы не можем признать бесконечную длительность процесса в *будущем*; то и другое отменяло бы понятие *развития в направлении цели* и уподобило бы мировой процесс вычерпыванию воды данаидами. Окончательная победа логического над нелогическим должна, следовательно, совпасть с *временным завершением мирового процесса, с днем Страшного суда* (!!)».

От этого гартмановского мирового процесса хочется убежать под защиту хаоса атомов Демокрита и дарвинистского учения о существовании жизнестойких организмов, вступающих в бесчисленные комбинации. Здесь остается все же место для великих индивидуальностей, пусть даже на поверхность их выбрасывает случай. У Гартмана отрицание воли — это заблуждение, а утверждение жизни — собственно долг. В конечном счете именно большинство

на земле должно проголосовать за уничтожение и возвращение в ничто!

Вопреки этому наше учение состоит в том, что *сознание развивается лишь посредством все более высоких иллюзий.* Мы с нашим сознанием находимся на такой низкой ступени (в сравнении, напр., с греками) потому, что наши иллюзии *низменнее* и *пошлее*, чем у них. Этот прогресс в сторону посредственности я не в состоянии назвать прогрессивным движением к зрелости. Если представить себе, что иллюзии исчезли, то сознание затуманится до уровня растения. Иллюзии есть к тому же только отражение неизвестного положения дел. Привести человечество к *самомнению* — вот цель Гартмана: а потом всеобщее самоубийство: совершаемое большинством людей! Тогда мир перевернется и снова погрузится в океан Ничто. Задача последующих поколений – путем предания себя во власть мирового процесса, т.е. утверждения воли к жизни, насадить неоправданно высокое самомнение!

Отвратительная книга, позор нашего времени! Насколько бесконечно чище, возвышеннее и нравственнее пессимизм Шопенгауэра! Эта гартмановская философия – *гримаса христианства*, с его абсолютной мудростью, Страшным судом и избавлением и т.п. безумная спекуляция, направленная на эффект *уродливой парадоксальности* в сочетании с *laissez faire*[1]. Современность Давида Штрауса включается в мировой процесс, находит в нем себе место и таким образом получает оправдание. Отсюда успех у окололитературной массы (что нынче означает успех вообще: заставить публику выложить деньги, уж это-то они умеют!).

29 [53]

«Мировой процесс» *Гегеля* совершался в сытом прусском государстве с хорошей полицией. Все это замаскированная теология, еще и у Гартмана. Но мы не в состоянии мыслить начало и конец: так предоставим это развитие самому себе! Ведь это же смешно! Человек и «мировой процесс»! Земляная блоха и мировой дух!

---

1 Принципом невмешательства (*фр.*).

29 [54]

Для чего живут в мире люди, для чего живет «человек», вовсе не должно нас заботить: но для чего живешь ты, об этом спроси себя, и если ты не можешь этого узнать, то поставь сам себе цели, *высокие* и *благородные цели*, и, преследуя их, погибни! Я не знаю лучшей цели жизни, чем погибнуть во имя великого и невозможного: animae magnae prodigus[1].

29 [55]

1. *Изобразить чувство истории* в конечном счете с его крайностями, с мировым процессом и выведенным отсюда моральным законом.
2. Внутренние *причины* этой гипертрофии исторического чувства.
3. *Значение истории* для *культуры*.

29 [56]

Историческое в *воспитании*. Молодого человека под кнутом прогоняют по всем столетиям, у греков и римлян этого не было. Да еще политическая история для юношества! Для тех, кто ничего не может понять в войнах, государственных делах, торговой политике, вопросах власти и т.д. Так проходит современный человек через галереи, так слушает он концерты! Это звучит иначе, чем то, что чувствует он, и называет это «историческим суждением».

Масса так велика, что следствием должно стать отупение. Страшное и варварское заполоняет всё, в преизбытке, и там, где сохраняется утонченность сознания, чувство одно: отвращение. К тому же молодые люди отчуждаются от родины и учатся сомневаться во всех обычаях и понятиях. В каждую эпоху они были другими: «дело не в том, каков ты есть». В зависимости от ἦθος[2] человек решится теперь на плохое или на хорошее (т.е. великое): «Так идите свободными, навстречу опасностям, без помочей». К счастью, ум молодежи в большинстве случаев так неразвит, что из этого не выходит ничего существенно-

1 Не щадящий великой души (*лат.*).

2 Характера (*греч.*).

го, только смутное беспокойство; отсутствует сильная фантазия, и вторгающиеся массы слишком велики, всё оказывается затопленным.

Такая мера истории никому не нужна, как показывают древние, она даже в большой степени опасна, как показывают новые.

И вот студент-историк! Он обследовал одну совершенно изолированную главку прошлого; теперь он — служитель науки, истины, отныне никакой больше скромности, он готов! Ученое самомнение *препятствует* высшему роду воспитания. Молодых докторов истории я рассматриваю как людей, которые в культуре не умеют считать до трех и в большинстве случаев и не станут считать: ибо они уже «продуктивны»! О Боже!

29 [57]

Всё воспринимать «объективно», ни на что не гневаться, ничего не любить, всё «понимать» — это называется теперь «историческим чувством». Власти способствуют формированию такого чувства еще охотнее, чем способствовали гегельянству; ибо оно делает сговорчивым и гибким. Прежде всего в этом духе воспитывается вся печать: гневаются и негодуют только «артистически», в остальном все чувствуют свое превосходство и всё «понимают»: tout comprendre c'est tout pardonner[1]: но они не «прощают», они всё «узаконивают». Сам не связанный никакими убеждениями, исторический журналист отрицает все связи: он допускает их существование только в утилитарном смысле.

Эпоха, которая должна наступить, это уже не эпоха гармонической личности, но эпоха «совместного труда». Это означает только: люди, *прежде* чем они сформируются, используются на фабрике. Но будьте уверены, в недалеком будущем наука будет разрушена, так же как и люди этого фабричного труда. «Благополучное большинство» будет становиться всё более серым, человек будет становиться мудрее, чем когда-либо в чём-то *одном*, а во всём другом глупее, чем любой прежний ученый: однако, in summa, бесконечно самонадеяннее. Система чернорабо-

---

1 Всё понять значит всё простить (*фр.*).

чих, которые объявляют гения излишним: по вашим постройкам будет видно, что они кое-как *составлены*, но не *воздвигнуты*. Тому, кто вечно твердит «разделение труда», «в общем строю» и т.д., следует сказать ясно и четко: если вы хотите развивать науку как можно быстрее, вы как можно быстрее ее уничтожите; так умирает наседка, которую вы искусственным путем принуждаете быстрее нести яйца. Хорошо, наука в последние десятилетия развивалась быстрее: но посмотрите на ученых, этих истощенных наседок. Они поистине больше не «гармонические натуры»; только квохчут они больше, чем раньше, но и яйца, которые они откладывают, меньше, чем когда-либо. Отсюда и излюбленная «популяризация» истории для «разнородной публики». Ученым это так легко, потому что они и сами, за совсем небольшим исключением, представляют собой «очень разнородную публику» и потребности ее несут в самих себе. Стоит им только, укутавшись в шлафрок, сесть за стол, как узкая область их профессиональных занятий сама собой раскрывается навстречу потребностям смешанной публики. Эта нетрудная операция определяется обычно высокопарными словами об ученом, который «скромно снисходит до народа», тогда как снисходит он, в сущности, поскольку он сам не ученый, а та же чернь, до самого себя. Создайте сначала народ — его вы не способны помыслить себе достаточно благородным и великим. Вашу же «разнородную публику» нелегко помыслить себе достаточно пошлой!

29 [58]

В *заключение*. Если эти размышления вызвали у вас *недовольство*, то автор скажет вам, что это он предвидел. Чего он, однако, не мог предвидеть — это в какую сторону направите вы свое недовольство: против автора или против самих себя. В последнем, несомненно, редком случае, вы поступите наилучшим образом, если совсем забудете об авторе: какая разница, кто говорит истину: если только она вообще произносится и есть те, кто принимает ее близко к сердцу. Писал я для обоих классов и, как я надеюсь, достаточно ясно.

29 [59]

Никто в мире не говорит о бессознательном, потому что оно, по существу, непознаваемо; только в Берлине об этом говорят, и что-то об этом знают, и рассказывают нам, что это значит. А именно то, что наше время должно быть таким, какое оно есть, если человечество должно когда-нибудь пресытиться этим существованием: во что мы всей душой верим – в то время как один только Э. фон Гартман это *знает*. То, что Давид Штраус приемлет как наивный факт, Гартман оправдывает не только сзади, ex causis efficientibus[1], но даже и спереди, ex causa finali[2]. С вершины Судного дня проливает он свет на нашу эпоху, и тут выясняется, что она близится к зрелому возрасту человечества, к тому благословенному состоянию, когда будет только благополучное большинство, искусство того рода, в каком нуждается по вечерам берлинский биржевой маклер, когда «гений перестанет быть потребностью времени, ибо это значило бы метать бисер перед свиньями, и еще потому, что эпоха оставила уже позади стадию гениев и вступила в более *важную* стадию» (с. 619). Нам бы хотелось, чтобы это было только нашей опиской, но я лишь списал с оригинала: все находится в самом жалком состоянии, оно станет еще хуже, но это должно так быть, это должно случиться, «мы видим, как Антихрист забирает всё большую власть» (с. 610). Но при всем том мы на верном пути: «и потому смело вперед в ногу с мировым процессом, как работники в винограднике Божьем, ибо только процесс может привести нас к спасению» с. 638. Разгадаем ли мы Гартмана, если увидим в нем иронического насмешника, который решил навсегда придать представлению о «мировом процессе» комическую окраску? В этом смысле редко встретишь более забавные выходки и большее философическое мошенничество. Однако литературная братия мало что расслышала и нашла здесь только свое собственное оправдание в апокалиптическом свете; никто не понял, что Гартман сочинил свою философию мирового процесса как философию для современных

---

1 Из действующих причин (*лат.*).

2 Из конечной причины (*лат.*).

плутов. В этом — истинная привлекательность всех измышлений Гартмана: знающий чувствует, что он говорит несерьезно, или ровно настолько серьезно, чтобы соблазнить незнающего.

29 [60]

Грильпарцер: «Каждый человек подчинен своей индивидуальной необходимости, так что миллионы стремлений идут рядом друг с другом, по прямым и изогнутым линиям, пересекаются, ускоряют или задерживают друг друга, движутся вперед и назад и от этого приобретают друг для друга характер случайности, делая таким образом невозможным доказательство всепроникающей, всеохватывающей необходимости событий, если даже и не считаться при этом с влиянием явлений природы».

Впрочем, изучению подлежит только завершенное, готовое, мертвое, ибо только в этом случае видны последние поучительные следствия.

История как «мировая система страстей и заблуждений». Негативное учение: чего следует остерегаться.

Грильпарцер: «С расцветом и увяданием народов связано нечто странное. В каждом живет некая активная сила, которая действует благотворно до тех пор, пока приходится преодолевать препятствия, но после того, как победа одержана, она обращается против себя самой».

29 [61]

Если стоик и эпикуреец придут к согласию, то они вступят в заговор, чтобы убить Цезаря.

29 [62]

Сами факты рассматриваются как «непосредственные излияния мирового духа», только они обладают, как будто бы, необходимыми достоинством и глубиной, и потому трагическое искусство должно подчиниться истории. Смешно! История! «Что есть история как не способ, которым человеческий дух воспринимает непостижимые для него события; связывая то, что, бог знает, имеет ли связь. Непонятное замещается понятным, под наше понятие о внешней целесообразности подводится целое, знающее

только внутреннюю целесообразность; и опять же случай, составленный из тысячи мелких причин. Что же еще есть история! Разве она что-то иное, чем произведение, сочиненное людьми! Но историк сочиняет не события, а только их связь и обоснование; так почему бы не позволить ему, подобно поэту, самому выдумывать для себя и события, если ему так хочется».

29 [63]

Как сказано было об актере, его искусство включает в себя три ступени: «*понять* роль, *почувствовать* роль и постичь ее сущность», причем только все три ступени создают истинного актера. Так можно было бы сказать и о великом человеке в истории: прежде всего он видит то, что необходимо сделать, свою миссию как сумму разрозненных очевидных поступков. В редких случаях он чувствует, что миссия его в единстве всех этих поступков, и реже всего он свою миссию понимает. Но историк следует за ним по пятам и может осмыслить все три этапа.

29 [64]

Венгр и *профессор-гегельянец*.

История как «само себя реализующее понятие, с доказуемой необходимостью и в ходе непрерывного прогрессивного развития. От этого она получает некий “теоретический нимб”, она есть “пребывание Бога на земле, каковой Бог, правда, в свою очередь, сотворен только историей”. Тут я согласился бы с испанцем Хуаном Хуарте, который говорит о немцах, что у них хорошая память и плохой разум; их рассудок как у пьяного, потому что влага, которой насыщен их мозг и организм, не позволяет им проникнуть в природу вещей». Вспоминается также, что он приписывал им большую изобретательность в изготовлении часовых механизмов, устройстве фонтанов и механических игрушек и склонялся к тому, чтобы включить в этот ряд часовой механизм понятия, реализующего само себя.

29 [65]

Грильпарцер ополчается против «утверждаемого в последнее время мнения о полезности истории литера-

туры для дальнейшего практического развития областей литературного творчества и причисляет ее скорее к тем опасным тенденциям, вследствие которых, с одной стороны, возрастает масса поверхностных знаний или дилетантских заметок, с другой — кругозор расширяется до бесконечности, так что в результате все более затрудняется та внутренняя сосредоточенность, без которой невозможны ни деяние, ни творчество. В недостатке такой концентрации и заключается проклятие нашей эпохи».

Мы ощущаем, абстрагируя, говорит Грильпарцер. Мы едва ли знаем больше о том, как выражается ощущение у наших современников; мы позволяем ему делать прыжки, какие сегодня более не делаются. Всех нас, новых, испортил Шекспир. Кто поверит в подлинность ощущений такого поэта, как Гейне! Так же мало верю я и в ощущения такого философа, как Э. фон Гартман. Но они воспроизводят их со склонностью к иронии, в манере великих поэтов и великих философов: причем направление их, в сущности, сатирическое, они высмеивают своих современников, которые охотно позволяют водить себя за нос, в философии, как и в лирике, и с серьезным любопытством смотрят через свои очки, чтобы тотчас же отыскать рубрику в истории, куда можно было бы поместить новых гениев: Гёте и Гейне, Шопенгауэра и Гартмана! Да здравствует утонченное историческое сознание немцев!

29 [66]

Все непрерывно рассуждают о народном духе, о бессознательном, об идеях в истории и т.д., но для современности из этого ничего не следует. Ценится, кажется, только то, что бессознательно выходит из глубокого источника народного духа, а на практике всему только подражают, по возможности сознательно и, к сожалению, по возможности неуклюже: английскому парламентаризму, французской моде и английской морали мелких торгашей, французской, да и международной фразеологии прогрессизма, а еще живописи всех времен и народов, и только чуждое представляется современному немцу восхитительной роскошью. Достаточно подумать о Фрейтаге на триумфальной колонне: что за чувства воспаряют к его изображению!

Обстоит с нами, далее, таким образом, как рассказывает шельма Гартман, что «в последнем столетии мы все больше приближаемся к тому идеальному состоянию, в котором род человеческий сознательно творит свою историю» (с. 291). Мы даже предчувствуем состояние еще более идеальное, когда человечество положит конец своей истории и мировому процессу вообще и вместе со всем миром «отбросит себя назад в Ничто», вероятно, в соответствии с сообщением международного телеграфного агентства о том, что за это проголосовало большинство избирателей (с. 640), и в согласии с полицейским предписанием, из которого следует, что в следующую субботу вечером, ровно в 12 часов мир должен погибнуть, включая и голосовавшее против меньшинство. «С завтрашнего дня времени больше не будет»: в подтверждение чего шельма Гартман процитирует нам «Откровение» Иоанна 10,6 (см. Философия бессознательного, с. 637.)

Тот же шельма называет свободную ассоциацию «четвертой и последней» фазой социального развития: рабочий подлежит воспитанию до состояния зрелости, заниматься этим воспитанием (при помощи обществ Шульце—Делича, усовершенствованного школьного образования, ферейнов рабочего образования и т.д.) есть важнейшая социальная задача современности. С. 296: «Конечная цель этого социального развития должна заключаться в том, чтобы каждый человек при продолжительности рабочего времени, которое оставляло бы ему достаточно праздных часов для интеллектуального самосовершенствования, мог бы вести комфортабельную жизнь».

29 [67]

Гартман и Гейне — мастера бессознательной иронии, шельмующие против самих себя: правда, Кант отрицает, что кто-либо способен лгать самому себе.

29 [68]

«Трудно смотреть в будущее, — говорит *Грильпарцер*, — смотреть ясным взглядом в прошлое еще труднее. Я говорю *ясным взглядом*, т.е. не примешивая к образу прошлого ничего из того, что происходило или выяснилось в промежутке».

Грильпарцер: «Главный порок немецкой мысли и воли заключается в *слабости личности*, вследствие каковой действительное, существующее производит на немца лишь незначительное впечатление».

29 [69]

Душевность — во внешнем выражении нечестность. *Философия.*

29 [70]

Полибий говорит: «подобно тому, как животное, потерявшее зрение, становится абсолютно непригодным к жизни, так и история, лишенная истины, не представляет собою ничего, кроме бесполезной сказки».

«История подготовляет к государственной деятельности и является превосходной наставницей, ибо, напоминая о чужих несчастьях, она учит нас стойко переносить превратности судьбы».

29 [71]

Подобно тому, как шумливые передовицы «Кельнской газеты» времен последней войны относятся к речам Демосфена, относится этот раздутый препарат, этот исторический вибратор к деятелям истории. Редактор газеты с тиртеевой боевой трубой так же комичен, как Демосфен в роли газетчика. Тот, кто хочет совершить нечто подлинное, должен предчувствовать, а не послечувствовать, и ему вообще не дозволено оглядываться назад.

29 [72]

Гегель: «когда дух делает рывок, то и мы, философы, в этом участвуем». В философии приходит к самосознанию дух народа, дух времени. Пожалуй, тогда и у *Гартмана* найдется кое-что от иронического сознания.

Бог должен быть «всеобщим духом человечества, действующим в духовных сущностях всех народов», возвыситься до наслаждения идеей как таковой значит возвыситься до религии. Гегель: «*Всеобщая история*, события которой показывает диалектика духа отдельных *народов*, — которые у него расфасованы по бутылочкам, — показыва-

ет Страшный суд». «То, что история, а именно всемирная история в ее существе имеет конечную цель, которая в ней действительно реализовалась и реализуется – план провидения, – что в истории вообще есть *разум*, должно быть установлено философией для себя самой, а тем самым в себе и для себя необходимо». «История без такой цели и оценки была бы всего лишь слабоумным актом представления, даже и не детской сказкой, ибо даже дети требуют, чтобы рассказы вызывали интерес, т.е. по меньшей мере содержали намек на цель, к которой были бы устремлены события и действия». Вывод: каждый рассказ должен иметь цель, следовательно, и история народа, мира. Поскольку существует мировая история, должна существовать и цель мирового процесса. Мы требуем, чтобы у рассказа была цель, но мы не требуем рассказов о мировом процессе, ибо мы считаем, что говорить об этом – обман. То, что моя жизнь не имеет цели, явствует уже из случайности ее возникновения; то, что я могу сам поставить себе цель, – другое дело. Но государство цели не имеет: только мы придаем ему ту или иную цель.

29 [73]

К мифологии истории. Гегель: «то, что происходит с народом и происходит в народе, получает свое существенное значение в отношении к государству; простые частности, касающиеся индивидов, более всего удалены от этого предмета, принадлежащего истории». Но государство – это всегда только средство для поддержания множества индивидов: как может оно быть целью! Надежда в том, что при содержании стольких нулей защищены будут и те, в ком человечество достигает кульминации. Иначе вообще не было бы никакого смысла в том, чтобы поддерживать существование стольких жалких людей. История государств есть история эгоизма масс и история слепого желания продолжать жить: только благодаря гениям это стремление до известной степени оправданно, поскольку они могут при этом существовать. Партикулярные и коллективные эгоизмы в борьбе друг с другом – атомный вихрь эгоизмов – кому придет в голову искать в нем цели!

Благодаря гениям атомный вихрь все же что-то дает, и это заставляет нас смягчить мнение об этом бессмысленном движении: словно какой-то слепой охотник сотни раз стреляет мимо цели и наконец, случайно, попадает в птицу. В конце концов что-то да получается, говорит он себе, и продолжает стрелять.

29 [74]

Гегель: «Кажется, что интерес биографии прямо противоположен всеобщей цели, но она и сама имеет в качестве фона мир истории, с которым сплетается индивидуальная жизнь». Отсюда, следовательно, извиняющиеся заглавия, вроде «Демосфен и его время» и т.д. Если дано 10 биографий из одной эпохи, то мы получим 10 раз одно и то же: изготовление книг! О «духе времени Амвросия и даже — как говорит Лихтер — кое-что об индивидуальных особенностях Амвросия, поскольку они переплетаются с фоном этой эпохи».

Впрочем, все было бы прекрасно, если бы не было таким абсурдом вести речь о «мировой истории»: если предположить, что существует цель мирового развития, то узнать ее было бы невозможно, ибо мы земляные блохи, а не цари мира. Любое обожествление отвлеченных общих понятий, таких как государство, народ, человечество, мировой процесс, имеет тот недостаток, что облегчает бремя, лежащее на индивидах, снимая с них ответственность. Если дело в государстве, то роль индивида невелика, как показывает любая война. В моральном плане: кто отнимает у человека веру в то, что он представляет собою фундаментальную ценность, тот делает его хуже. Абстрактные понятия — это его продукты, его средства к существованию — не более, они не его хозяева. Ему как моральному существу должно быть в любой момент позволено погибнуть в борьбе против сделавшихся сверхсильными средств; средств, переосмысленных в качестве целей, т.е. должно быть позволено стать мучеником: чтобы не propter vitam vitae perdere causas[1].

---

1 Утратить ради жизни смысл жизни (*лат.*).

29 [75]

То, что человек рассматривает как сцепленные между собой *причины и следствия*, он склонен связывать как *средства и намерения. Шиллер*: «одно явление за другим начинает выходить из сферы слепого случая, беззаконной свободы и включаться в качестве подходящего элемента согласованного целого, *которое, правда, существует только в его представлении*». В качестве общего правила я предлагаю объяснять историю народов с применением минимума таких понятий, как дух и цель, т.е. чисто материально, по аналогии со сталкивающимися комплексами атомов. Сила притяжения – глупость. Против мифологии.

29 [76]

Конечно, потребность в общении с великими предшественниками есть признак высших стремлений, но не в меньшей степени прав и Гёте, когда говорит, что негодяй при всех обстоятельствах останется негодяем и что мелкая натура не сделается ни на йоту значительнее даже от ежедневного общения с величием античной мысли. Если же такие мелкие натуры еще и научатся запросто обращаться с мелочностью и пороками прошлого, с пристрастием выискивая в истории следствия всего мелкого, то они будут изо дня в день все более зловредными, как кобольды, все более злорадными, коварными и будут применять свои мерзкие навыки во вред всему праведному и великому.

29 [77]

Насколько убийственным может быть знание истории, выразил однажды Гёте. «Если бы я знал раньше так же ясно, как знаю сегодня, как много прекрасного накопилось в предшествующие века и тысячелетия, то я не написал бы ни строчки, а занялся бы чем-нибудь другим».

29 [78]

Гёте: «Наше время так дурно, что поэт не встречает более в окружающей его человеческой жизни ни одной пригодной натуры. Чтобы поддержать себя, Шиллер обратился к двум великим вещам: к философии и истории».

Гёте: «Собственно, я не стремлюсь к тому, чтобы научиться видеть яснее и отчетливее в темных залах истории — занимал меня, собственно говоря, Нибур, а не римская история. Глубокомыслие и усердие такого человека и есть то, что нас возвышает. Мне нет дела до всевозможных сельскохозяйственных законов, но манера, в которой он их разъясняет, как он помогает мне понять сложные отношения — вот то, что воспитывает, что налагает на меня обязательство с такой же добросовестностью подходить к моим собственным занятиям».

Гёте Лафатеру: «*Результатов и абстракций я не люблю, мне не нужны история и частности*».

29 [79]

Гёте: «Шиллер предстает здесь, как и всегда, во всём блеске своей возвышенной натуры; он так же велик за чайным столом, каким был бы в государственном совете. Ничто его не смущает, ничто не суживает, ничто не сдерживает полет его мыслей; все живущие в нем великие мысли свободно выходят на волю, без оглядки на обстоятельства и без сомнений. Это был праведный человек, и таким надо быть!»

29 [80]

С историческим образованием дело обстоит так же, как с ученостью.

Лихтенберг говорит: «Я думаю, что некоторые из величайших умов, когда-либо живших на свете, не знали очень многого, не читали и половины того, что знают и читали наши посредственные ученые. И иной из наших посредственных ученых мог бы стать более значительным человеком, если бы он читал не так много».

Лихтенберг: «Разве не было бы роду человеческому лучше, если бы мы вообще не имели истории, по крайней мере политической? Человек больше опирался бы на свои, в его собственном распоряжении находящиеся силы; теперь же перед ним образцы, которые делают лучше одного, а хуже — тысячи».

Гёте: «Тому, кто не поставит сегодня на одно искусство или ремесло, придется плохо. При таком быстром дви-

жении в мире знание больше не развивает; прежде чем все приметишь, потеряешь себя самого».

29 [81]

Вследствие исторических штудий в мир вошло противоречие между «образованными» и «необразованными»: как много потерял от этого творческий ум! Не представить себе! Он потерял доверие к своему народу, ибо знает, что его чувства поблекли и исказились. Пусть даже у какой-то малой части чувства стали утонченнее и благороднее, это не вознаграждает его, ибо он становится от этого членом секты и не чувствует более себя нужным своему народу. Он лучше закопает свои сокровища, ибо испытывает отвращение от того, что его высокомерно опекает один класс, в то время как сердце его исполнено сострадания со всеми. С религиями будет покончено, так же как и с искусствами, если гневному Богу не удастся разрушить эту стену.

29 [82]

Количество ежегодно появляющихся исторических сочинений? Прибавим к этому, что сюда относится еще и вся наука о древностях! И сверх того почти во всех науках едва ли не преобладающая масса сочинений – исторические, исключая математику и отдельные отрасли медицины и естествознания.

Я всегда удивляюсь, как это люди не возненавидят самих себя за то, что вечно копаются в прошлом. Но лихорадочная тяга к истории и огромное сиюминутное тщеславие всегда рядом.

29 [83]

Гёте. Природа.

Предположим, это было бы истиной – но тогда недостает иллюзии: в великих делах, которые никогда не удаются при отсутствии известных иллюзий.

29 [84]

«Только благодаря *усиленной практике*, — говорит *Гёте*, — должны науки влиять на внешний мир; ибо все они, по существу, эзотеричны и способны стать экзотерическими только благодаря усовершенствованию какой-либо деятельности. Всякое другое участие ни к чему не ведет. Когда к этому призывают и весь остальной мир, заставляя его соучаствовать в делах науки, как это происходит в современном мире, это — злоупотребление и приносит больше вреда, чем пользы.»

Гёте: «Но остается один верный признак, по которому надежнее всего можно отличить истинное от иллюзорного: первое воздействует всегда плодотворно и помогает тому, кто им обладает и его культивирует; второе, напротив, лживое само по себе, мертво и бесплодно, его следует рассматривать как некроз, где отмирающая часть препятствует живой совершить исцеление».

29 [85]

«Молодец, черт меня побери, соседушка Шлевейн! Видите, Боженька добрый человек; если вас двое скачут на одной лошади, одному приходится усесться сзади.»

29 [86]

«Спросите себя сами, — говорит *Юм*, — или любого из ваших знакомых, хотели бы они еще раз прожить последние 10 или 20 лет своей жизни. Нет! Следующие 20 лет будут лучше, скажут они —

And from the dregs of live hope to receive,
What the first sprightly running could not give».

Несчастье гонит людей в будущее, несчастье гонит их в прошлое, чтобы путем сравнения продемонстрировать относительное счастье современности или утешить себя тем, что другим повезло когда-то больше. Влечение к счастью — вот что удерживает людей от того, чтобы усвоить науку жизни, отчаяние; поскольку счастья нет теперь,

---

1 От осадка жизни они надеются получить то, чего не могло дать первое страстное движение (*англ.*).

думают они, оно должно наступить в будущем или быть в прошлом. Или оно уже есть теперь, в сравнении с предшествующими несчастьями и т.д. То, что гонит вперед каждого, гонит и всех: они используют историю для обретения большего счастья в будущем.

Существует два *способа рассматривать прошлое*: для одного достаточно любого периода времени, любого народа, любого дня; другой ненасытен, ибо нигде не находит того ответа, которого ищет: как жить счастливо. В соответствии с первым взглядом живет мудрец, в соответствии со вторым, историческим, — немудрый, деятельный человек. Существует, однако, способ заниматься историей, который мешает людям быть деятельными, не приводя их к резиньяции. Такова наша манера.

Давид Юм: «Этот мир, если подходить к нему с более высокой мерой, очень хрупок и несовершенен. Он был лишь первой попыткой молодого еще божества, которое затем, от стыда за неудачную работу, оставило его в беде: возможно, он есть лишь произведение какого-либо второстепенного, зависимого божества и предмет насмешек со стороны высших существ: возможно, он дитя старости и слабости, божества, согнувшегося под грузом лет, и после того, как божество это скончалось, он, получив первотолчок, продолжает свое движение наугад».

Юм: «Если бы чужеземец попал вдруг к нам на наш Земной шар, то я бы, чтобы дать ему представление о наших страданиях, показал ему больницу, переполненную больными, или тюрьму, переполненную злоумышленниками и должниками, или поле битвы, усеянное мертвыми телами, тонущий флот на море, нацию, гибнущую от тирании, голода и чумы. А куда должен я его отвести, чтобы показать ему радостную сторону жизни и дать представление о наших удовольствиях? На бал, в оперу, ко двору? С полным правом он счел бы, что я хочу открыть ему только еще одну сторону наших невзгод и забот».

29 [87]

Просветить кого-нибудь насчет смысла нашей земной жизни — вот цель; удержать кого-нибудь в земной жизни и вместе с ним многочисленные будущие поколения (для

чего нужно утаить от него первое размышление) — вот другая цель. Первая ищет успокоительного средства для воления, вторая тоже: первая находит его в самом близком и вскоре пресыщается существованием, вторая ненасытна и стремится в любую даль.

При второй цели прошлое должно было бы, собственно, рассматриваться только пессимистически — а именно для того, чтобы находить настоящее относительно сносным. Однако не настолько пессимистически, чтобы поддерживать то первое учение об отсутствии ценности, но так, чтобы прошлое выглядело хотя и хуже настоящего и настоящему не было бы смысла поменяться с ним, но все же заключало бы в себе и *прогресс*, а именно способность развития к настоящему с целью укрепить веру в то, что при дальнейшем поступательном движении будет достигнуто счастье. Итак, чем яснее осознает какое-либо время свои несчастья, тем мрачнее будет оно рисовать себе прошлое, чем меньше, тем светлее. А счастливцы, т.е. те, кому уютно, будут все прошедшее видеть в радостном свете, современность же в особенно радостном. И вообще инстинкт оглядываться назад будет тем сильнее, чем больше нужда настоящего. Для радостно-деятельных эпох история нужна меньше, а для благополучных становится даже роскошью.

Нынче у нас исторический инстинкт исключительно силен, сильнее, чем когда-либо прежде: и несмотря на это так же сильно и убеждение в том, что современность счастлива. Противоречие! Здесь отсутствует, как кажется, естественное отношение.

Вспомним о цели Ливия, о Таците, о Макиавелли — бегство от современности и утешение — нередко достаточно уже подумать о том, что когда-то было *по-другому*, нередко о том, что было *так же*, нередко о том, что было *лучше*.

Наше время прицепилось к *объективной* историографии, что значит к истории как к роскоши: и выдает этим величайшее довольство самим собой.

Занятия историей сделались *роскошествующим влечением*: вот почему следует осознать нужды и тем самым восстановить естественное отношение истории и современных потребностей.

Как случилось, что чувство нужды стало таким *слабым?* Потому что *слаба личность.*

Но ищущий роскоши исторический инстинкт делает ее еще *слабее.*

29 [88]

Существует два способа рассматривать прошлое, и, если один я называю историческим, а другой – неисторическим, то я не хочу тем самым первый хвалить, а другой порицать. Не следует только путать второй способ с дурноисторическим, т.е. с вырождением и незрелостью первого. Неисторический способ рассмотрения находит в любое время, в любом переживании, под любым небом и у любого народа смысл человеческой жизни вообще. И как всякий язык выражает одинаковые потребности людей, так и неисторическому исследователю кажется, что он предвидит тот внутренний первичный смысл, который лежит в основе всех больших и маленьких историй. Разнообразные иероглифы его нимало не заботят: нищий и князь, деревня и город, греки и турки – все они говорят о бытии одно и то же. Такой взгляд на вещи у нас редкость. Мы требуем истории, настолько же отдавая предпочтение историческим народам и личностям, насколько мы презираем других. На Ганге живут, по нашему мнению, ослабленные, развращенные жарким климатом и бездеятельностью люди; мы упрекаем их в слабости, неразвитости личного начала и объявляем их неисторический способ мышления признаком стагнации. Но, может быть, и наше требование исторических людей и народов – это только западный предрассудок. Известно, по крайней мере, что мудрецы всех времен мыслили так неисторически и что тысячелетия исторических впечатлений ничуть не прибавили нам мудрости. Нижеследующее исследование обращено, однако, к немудрым и деятельным, чтобы задать им вопрос, не является ли именно наша теперешняя манера заниматься историей самым несомненным выражением *ослабленной личности,* тогда как именно такая манера наиболее далека от неисторического рассмотрения и мудрствования.

Предположим, что историческое исследование могло бы достичь истины в отношении чего-то живого, напр.

в отношении христианства. Тогда оно разрушило бы *иллюзию*, которая подобно атмосфере окружает всё живое и деятельное, а именно —

«всё великое
никогда не обходится без известного обмана».

Устранив иллюзию, напр. в том, что касается религий, мы разрушили бы религиозность как таковую, т.е. продуктивное настроение, и оставили бы после себя пустое холодное знание вместе с чувством разочарования.

29 [89]

Тот, кто не считает больше, что каждый воробей, упавший с крыши, свидетельствует о правлении личного Бога, достигает ныне значительной степени разумности, потому что не ставит на его место такие мифологические существа, как идея, логическое, бессознательное и т.п., а предпринимает попытку объяснить существование мира, обращаясь к образу слепой властительницы. Итак, пусть отвернется он от веры в цель природы, а еще решительнее от веры в те цели, достичь которых призван дух народа или даже мировой дух. Пусть отважится он рассматривать человека как случайную неопределенность, беззащитное, подвергнутое всем опасностям ничто. Подобная точка зрения способна сломить человеческую волю с таким же успехом, как и точка зрения божественного руководства. Чувство истории есть лишь замаскированная теология, «нам еще раз предстоит добиться всего!». Человеку видится конечная цель. Христианство, которое проклинает человечество, делая исключение для редких экземпляров, насквозь неисторично потому, что отрицает, будто бы в последующие тысячелетия возникнет нечто, что не предоставлено каждому уже сегодня и не было предоставлено уже 1800 лет назад. Если, тем не менее, современность настроена крайне исторически, то из этого следует, что она не покорна более христианству и снова стала нехристианской, какой была несколько тысячелетий тому назад.

29 [90]

I Историческое — неисторическое.
II Монументальное — антикварное.

III Воздействие гипертрофии.
IV Причины ее. Гартман как иллюстрация к заключительной части.
V Ослабленная личность. *Вот почему этот инстинкт должен быть обуздан, он основывается на слабости.* (Мифология истории.)
Средства против исторической лихорадки:
1) никакой истории?
2) отрицание всех целей: хаотическое движение атомов.
3) Гёте, естественные науки.
4) забота о *неисторическом чувстве*: философия – религия – искусство. Провидец: будущее.

29 [91]

Множество слабых еще не образует ничего страшного: зато множество глупых, являющих собой осла in concreto[1], – страшное животное. Глупа не эпоха.

Сильный, радуйся своей силе.

29 [92]

Когда такие историки, как Ранке, обращаются к общим вопросам, они ничему не учат. Подобные положения были известны задолго до них: они напоминают о бессмысленном экспериментировании в области естествознания, на которое жалуется Цельнер.

29 [93]

Мирабо: si j'ai dit la vérité, pourquoi ma véhémence en l'exprimant, diminuerait elle son prix[2]?

29 [94]

Путь, на который толкает нас слепота последних поколений, таков, что в конце его, по верному слову господина фон Штейна, «евреи станут господствующим классом, крестьянин – оборванцем, а ремесленник – об-

---

1 В действительности (*лат.*).

2 Раз я сказал правду, неужели мой порыв в выражении этой правды становится менее ценным? (*фр.*).

манщиком: всё придет в упадок и властвовать будет только меч».

29 [95]

Нибур (fere[1]): «По меньшей мере для одного дела история, осмысленная ясно и досконально, пригодна: чтобы знать, насколько, и величайшие, высшие умы человечества не ведают, насколько случайно принял их глаз ту форму, которая определила их видение вещей, — то, которое они навязали всем и каждому, насильно, ибо интенсивность их сознания чрезвычайно велика. Тот, кто этого не знает и не понимает, оказывается порабощенным явлением могучего духа, вносящего в предопределенную форму высшее напряжение страсти: если читатель не обладает достаточной зрелостью, то непосредственное созерцание ежедневной интеллектуальной жизни *могучего* человека наносит его душе такой же вред, как слабой девушке чтение романов».

29 [96]

«Объективность историка» — бессмыслица. Считается, что это означает, будто бы событие со всеми его мотивами и последствиями рассматривается настолько незаинтересованно, что оно не оказывает более никакого воздействия, оставаясь процессом чисто интеллектуальным: как ландшафт для художника, который его только изображает. «Незаинтересованное созерцание», эстетический феномен, отсутствие всяких движений воли. «Объективным» называют, следовательно, состояние души историка, ее способность к эстетическому созерцанию. Однако ошибочно думать, будто образ, в котором вещи являются человеку, настроенному на такой лад, раскрывает их истинную сущность. Или, может быть, считается, что при таком состоянии вещи как бы сами себя фотографируют, т.е. это чисто *пассивное* состояние? Напротив, это и есть собственно момент порождения произведения искусства, момент создания композиции наивысшего типа: отдельная воля при этом спит. Картина *истинна эстетически*, но, разуме-

---

1 Приблизительно (*лат.*).

ется, еще не исторически; то, что здесь присочиняется, это не факты, а их связь и переплетение, которые случайно могут оказаться истиной: но если они лживы, то и в этом случае остаются «объективными».

Мыслить историю объективно – такова тихая работа драматурга: подогнать одно к другому, сплести разрозненное в единое целое с неизменной художественной предпосылкой, что во всем должен чувствоваться план, всеобщая связь; предпосылкой, которая вовсе не является эмпирико-исторической и противоречит всякой «объективности», как она обыкновенно понимается. В том, что человек переосмысляет и укрощает прошлое, сказывается инстинкт художника, а не инстинкт истины. Совершенная форма такой историографии – произведение искусства: и ни грана вульгарной истины.

Позволительно ли, чтобы все рассматривалось *эстетически*? Для прошлого я желал бы прежде всего *моральной* оценки. Следовательно, сомнительное смешение художественного и морального, в результате чего моральное ослабляется.

Однако по большей части требование объективности – только фраза, прикрывающая недостаток *художественного* дара. Место эстетического покоя занимает *актерская аффектация* покоя: недостаток пафоса и нравственной силы притворяется холодной незаинтересованностью, которая должна свидетельствовать о духовном превосходстве. В более вульгарных случаях на место незаинтересованности искусства претендуют банальность и общедоступная мудрость, которая не заключает в себе никакого стимула. Ищется все, что не способно пробудить мысль –

Именно там, где речь идет о высшем и редкостном, особенно возмутительны пошлые и плоские мотивы, источником которых становится *тщеславие* историка. (*Свифт*: «каждый человек тщеславен ровно настолько, насколько ему недостает ума»).

Должен ли судья быть хладнокровным? Нет, он не должен быть на стороне одной партии, не должен думать о том, что полезно и что вредно для него самого. Прежде всего он должен действительно стоять над партиями. Я не понимаю, на каком основании тот, кто родился позже, уже

поэтому должен быть судьей всех родившихся ранее. Бóльшая часть историков стоит *ниже* своих объектов!

Таким образом, предполагается, что тот, кого какой-то момент прошлого совсем *не касается*, призван его изображать, филологи и греки относятся по большей части друг к другу так: они друг друга не интересуют. Это называется «объективностью». Даже для фотографии требуется, помимо объекта и аппарата, свет, здесь же думают, что достаточно объекта и аппарата. Не хватает солнечных лучей, в лучшем случае признают кабинетную лампу.

Совсем неразумные люди вообще думают, что во всех популярных вопросах правы они и их эпоха, так же, как это думает о себе всякая религия. «*Объективностью*» они называют соизмерение мнений, которые были в прошлом, с расхожими мнениями современности, видя в последних канон всей истины. Перевод прошлого в тривиальность современности — вот их работа. Они враждебны ко всякой историографии, которая не считает эти популярные мнения каноническими: это считается «субъективностью»!

Только исходя из высших сил современности можете вы толковать прошлое, только высшая степень напряжения позволит вам понять, что из прошлого достойно знания. Подобное подобным! Иначе вам конец, иначе вы стащите прошлое к себе вниз. *Не верьте* вашей историографии, если она не находится в руках *редчайших умов*; вы всегда заметите, какого качества их ум, когда высказывается общая истина. Никто не может быть одновременно великим историком и плоским или дремотным умом. Но не путайте одних работников с другими: les historiens de Ms. Thiers[1], как наивно говорят во Франции. Великий ученый и одновременно плоский ум — это возможно!

Итак: *история нужна деятелю, историю пишет тот, кто имеет опыт*! Кто не пережил чего-то сильнее и возвышеннее, чем все остальные, тот ничего не сможет истолковать из прошлого. Речи прошлого — всегда речи оракульские; только став провидцами будущего и знатоками настоящего, сможете вы толковать прошлое. Влияние Дельф объясняют

---

1 Истории мсье Тьера (*фр.*).

теперь особенно тем, что дельфийские жрецы были хорошими знатоками прошлого, ныне же следует знать, что лишь тот, кто строит будущее, имеет право судить о прошлом: историк он только в качестве провидца. Современность плоха и представляет лишь одну линию.

29 [97]

1. Никакого рассмотрения прошлого. Тьер — Леопарди.
2. Монументальное — антикварное.
3. «Объективность».
4. Гипертрофия от слабости.
5. Влияния.
6. Среди них — воспитание.
7. Мифология истории.
8. Причины.
9. Реакция — хаотическое движение атомов.
10. Противоядия.
11. Масштаб будущих историков.

29 [98]

Стадо животных пасется рядом с нами, животное не ведает никакого прошлого, скачет, жует траву, отдыхает, переваривает пищу, снова скачет и так с утра до ночи и изо дня в день, на короткой привязи, которая и в радости, и в страдании удерживает его около столба мгновения. У человека, когда он видит его, вырывается вздох и возникает желание обратиться к нему так, как делает это Джакомо Леопарди в «Ночной песне пастуха в Азии»:

Ах, как же я тебе завидую!
Не потому только, что ты, кажется, свободен
Почти что от всех страданий,
Что ты в мгновение ока забываешь
Боль, и утраты, и страх.
Но больше всего потому,
Что тебя никогда не мучает пресыщение!

О себе же мы вздыхаем потому, что никогда не можем освободиться от прошлого: животные потому и кажутся

нам счастливыми, что они не знают пресыщения, тотчас же все забывают, и каждое пережитое ими мгновение сразу же растворяется в тумане и ночной тьме. Так и животное всецело растворяется в настоящем, без остатка, подобно числу в других числах, и является целиком и полностью тем, что оно есть, в каждый момент его жизни, не зная никакого актерства и намеренного сокрытия своей природы. Мы же, напротив, все страдаем от темных и неустранимых пережитков прошлого, и мы не таковы, какими кажемся. Нас волнует зрелище пасущегося стада или более знакомое зрелище ребенка, который не ведает еще этого страдания и в своей невинной, слишком блаженной слепоте играет, или только кажется, что играет, в промежутке между вратами прошлого и вратами будущего. Мы остерегаемся нарушить эту игру и пробудить его от неведения, ибо мы знаем, что вместе со словом «было» в его жизнь войдут борьба и страдание, начнется жизнь, представляющая собой никогда не завершающийся Imperfectum. Под конец на это знание, что жизнь есть вечный Imperfectum, неизбывное «было», наложит свою печать смерть, которая хотя и принесет с собой вожделенное забвение, но уничтожит при этом и настоящее, и само существование.

Следовательно, мы *принуждены* обращаться к изучению прошлого – такова уж судьба человека. Под этим тяжким ярмом каждому приходится стать сильным, и если какой-то человек станет особенно сильным и твердым, он возвысится, возможно, до того, чтобы восхвалять человеческую судьбу именно за эту неспособность человека к забвению, именно потому, что прошлое не может умереть в нас. С беспокойным упорством призрака оно безостановочно гонит нас все дальше, вверх по бесконечной лестнице к самым вершинам, к тому, что мы называем великим, удивительным, бессмертным, божественным.

29 [99]

То, что обыкновенная историография признается приятным делом, объяснимо, на мой взгляд, той же причиной, по которой приятной считается обыкновенная светская беседа: ее характер складывается из вежливости и лжи.

29 [100]

Наилучшим способом изучения истории является тот, который дает наибольшие результаты, но для жизни. Что пользы строго отбирать причины, выводить из них факты и таким образом их умерщвлять! При другом подходе они могли бы остаться живыми и порождать последующие факты. С того момента как факт оказывается результатом логической операции, он больше не имеет влияния и растрачивает все силы на объяснение самого себя.

29 [101]

Антикварное — монументальное.

Все опасности того и другого соединяются в «объективности».

Какие люди обратились благодаря этому к истории —

Вследствие этого наступила всеобщая гипертрофия.

Нибур — Гёте не нашли правильного соотношения; Нибур победил. Возможно, это хорошо для национального сознания, но теперь настало время повернуть назад.

29 [102]

Влияние на жизнь.

Естественные условия монументального и антикварного.

История как роскошь — влияние чисто негативное.

Эти инстинкты несут *опасности для истины* истории: вот почему их хотели *искоренить*: но теперь история не имеет смысла.

А. *Подражать* — не подражать — результат: *ассимиляция*. Точка зрения монументального.

Чтить, благодарить. Результат: *верность* — мотив антикварного — пиетет. «Когда-то было так». «Утешение».

Б. История вне всех субъективных *побудительных мотивов*, вне подражания, пиетета, современной нужды.

Высшая оценка *истинного* как характеристика времени: Кант — ложь.

Теперь *чистое понимание*, без отношения к жизни, перенимает вырождение антикварного (мертвое *при отсутствии* почитания) и монументального (живущее при отсутствии подражания).

Изобразить объективность.

В. За счет каких инстинктов существует эта роскошь (ведь естественные отсутствуют).

Мотивы гипертрофии.

Г. Последствия подобной историографии для самой истории. Новая мифология.

Д. Последствия для народа, искусства и т.д., политика, религия.

Е. Последнее последствие для морали — Гартман.

Ж. Лекарство: история не роскошь.

29 [103]

Что означает история для создания культуры?

Она *предупреждает и советует* чего-либо *не* совершать: ею следует пользоваться как *демоном*, не иначе.

29 [104]

История без подражания (не подчиняющая себя великому), без пиетета (не щадящая атмосферы живого), без нужд современности...

29 [105]

Нибур пишет в 1796 году, что литература Германии, очевидно, клонится к закату, что Шиллер и Гёте более чем мертвы, «неужели устоит один Фосс?» В качестве причины указывается в первую очередь «обыкновенный ход природы, наблюдаемый у всех народов без исключения». «Меня радует, что огорчение по поводу последнего шиллеровского альманаха я разделяю с Баггесеном».

29 [106]

Гельдерлин: «ты заметишь во всем, что человеческие организации, души, которые природа, кажется, с особым старанием создала во имя гуманности, ныне повсюду самые несчастные именно потому, что они встречаются реже, чем это было в другие времена и в других странах. Варвары вок-

руг нас разрушают наши лучшие силы, прежде чем завершается их формирование, и *нас может спасти только ясное, глубокое понимание этой судьбы, чтобы мы хотя бы не пережили недостойную гибель.* Мы должны отыскать доброе, сплотиться с ним, насколько возможно, укрепиться в сознании его и им исцелиться, и *на этом пути обрести силы; распознать грубое, неправое, бесформенное не только в чувстве боли, но и как то, что оно есть, что образует его характер, его порочное свойство*».

29 [107]

Гельдерлин: «и я тоже, при всей доброй воле, лишь бреду во всех моих делах и мыслях по следу этого единственного в мире *человека* (грека) и от этого во всем, что делаю и говорю, оказываюсь только еще более неловким и несуразным, ибо стою наподобие плосконогого гуся в луже современности и беспомощно бью крыльями, мечтая подняться в греческие небеса».

29 [108]

Была бы величайшая польза, если бы все (по-пифагорейски) повторялось: тогда надо было бы знать прошлое и констелляцию, чтобы точно распознать повторение. Но ничего не повторяется.

29 [109]

Многие жалуются, что прошли времена космополитизма: в истории он сохраняется как пережиток, но предпосылка, универсальный пиетет потеряны, желание всюду оказать помощь.

29 [110]

Гёте Шиллеру: «Вы совершенно правы, что в образах древней поэзии, как и в скульптуре, нам является абстракция, достигшая высоты лишь благодаря тому, что называется стилем. Есть и абстракции, порожденные манерой, как у французов».

29 [111]

Эпический и драматический подход к прошлому. Шиллер: «эпический поэт показывает нам просто спокой-

ное существование и жизнь вещей, отвечающую их природе; его цель заключена уже в каждой точке движения; вот почему мы вместо того, чтобы нетерпеливо стремиться к цели, с любовью останавливаемся при каждом шаге».

29 [112]

Гёте: «только симпатии дано увидеть все, что содержится в художественном произведении, и наиболее чиста та симпатия, которая видит еще и то, чего ему недостает».

Гёте: «забавно смотреть, чем люди этого рода бывают разгневаны, что, по их мнению, должно приводить в гнев, с каким бессмысленным и пошлым любопытством разглядывают они чужую жизнь, как направляют они свои стрелы на внешнюю сторону явления, как мало они чувствуют, в какой неприступной крепости живет человек, которому присуще серьезное отношение к себе и к вещам».

29 [113]

Почтительность по отношению к прошлому заходит так далеко, что утверждается, будто греки терпели иератический стиль наряду со свободным и великим, с острыми носами и ухмылками; позднее из него развилось гурманство. Такова антикварная манера в сравнении с монументальной.

29 [114]

Антикварное. Почтительность по отношению к тому, из чего мы вышли, или где мы есть. Священная власть личности. Прадедовская утварь и общинные учреждения наделяются достоинством и побуждают к усердным изысканиям. Маленькое, ограниченное облагораживается — женственно — открытие идиллического. Всюду — свидетельства добронравного, верного, трудолюбивого умонастроения.

Вред: всему прошлому придается одинаковая важность, отсутствует *творческое* отношение к жизни, отношение *охранительное*, живое ценится меньше, чем чтимое (иератическое). Недостаток оценки, все прошлое распростерто, как пестрая добыча охотника. Препятствует решительному поступку, парализует действующего, который всегда проявляет непочтительность. Досточтимое «древнее»; de

mortuis nil nisi bene[1]. Древнейшие нравы, религии и т.д. оправдывают себя своей древностью и вносят путаницу во все представления о ценности потому, что суммируют большую симпатию, которую питали к ним греки. То, что вызывало наибольшую симпатию, предстает как наиболее чтимое: чтят массу, любовь. Забывают спрашивать о мотивах этой симпатии: леность, эгоизм, косность мысли и т.д.

Почему от этого страдает прошлое? Отсутствуют пропорции, определяющие отношение вещей, один считает важным одно, другой другое. Прошлое распадается: одна частица кому-то симпатична, другая оставляет его холодным и равнодушным. К тому же продлевается жизнь незначительного.

Постепенно возникает привычка к учености, почтительность отмирает, приходит страсть к коллекционированию, полнейшее искажение человеческой задачи. Значительные натуры растрачивают себя, занимаясь вопросами библиографии и т.д. In summa руины живых, которых постоянно мучает почтенный запах смерти.

29 [115]

Человек желает творить		монументальное
	навсегда остаться	
	в сфере привычного	антикварное
	избавить себя от нужды	критическое.

29 [116]

Против контраста сентиментального и наивного можно было бы возразить, что именно в нашем настоящем царит морозно-ясная атмосфера, в которой миф не расцветает, – воздух историзма. В то время как греки жили в сумеречной атмосфере мифического, но зато в своей поэзии умели по контрасту добиваться ясности и твердости линий, мы же ищем сумеречного в искусстве, потому что наша жизнь освещена слишком ясным светом. С этим согласуется то, что Гёте воспринимал положение человека в природе и саму окружающую природу как более таинственную, загадочную, демоническую, чем это казалось

---

1 О мертвых ничего, кроме хорошего (*лат.*).

его современникам, но тем настоятельнее искал покоя в ясности и отчетливости произведений искусства.

29 [117]

Шиллер пользовался историей в монументальном смысле, но не как человек действия, а как к действию побуждающий, как драматург, требующий темпа. Может быть, сегодня мы должны поднять все на следующую ступень: чему раньше служила история, тому теперь драма. *Предчувствие Шиллера* было верным: словесная драма должна укротить историю, чтобы вызвать воздействие, которое изначально оказывала история (изображенная монументально). Но историческая драма ни в коем случае не должна быть антикварной. Шекспир прав, изображая римлян англичанами. В драме вперед выходит могущественный человек: история не сводится здесь к статистическим законам, в этом заключено превосходство над современным воздействием истории. Не следует только предъявлять высшие художественные требования, драму надо представлять себе как *риторическое* произведение искусства, чем она и является в действительности у Шиллера. Не следует преуменьшать силу красноречия, и пусть хотя бы наши актеры, которым грозит, что они никогда больше не будут декламировать ничего поэтического, научатся хорошо произносить речи. Благодаря тому что все лучшие эффекты трагедии мы приписываем музыкальной драме, мы приобретаем более свободное отношение к драме словесной: она может быть риторической, диалектической или натуралистической, она должна влиять на нравственность, она должна быть шиллеровской. «Принц Гомбургский» — образцовая драма. В высоком искусстве снова возникает необходимость говорить «естественно». Но, поскольку естественность речи отсутствует сегодня и в жизни, то пусть актеры освоят риторическую условность и не презирают французов. Путь к стилю надобно пройти, а не перепрыгнуть через него: иератического стиля, т.е. условного, избежать невозможно. Гёте как руководитель театра.

29 [118]

С тех пор как мы покинули школу французов, мы стали беспомощны. Мы хотели стать естественнее и стали, дав себе как можно больше воли и научившись подражать небрежно и как придется тому, чему раньше подражали подробно. Думать можно обо всем, но, по существу, дозволено только общее мнение. Мы только кажемся свободными, на деле мы разорвали оковы условности, чтобы влезть в петлю филистерства.

«*Простота и естественность*» — высшая и последняя цель культуры. Но прежде нам следует научиться связывать себя законом и формой, чтобы, может быть, в итоге снова вернуться к простому и прекрасному. В нашей оценке греков и собственной способности усвоить стиль их искусства и жизни царит резкое противоречие. Стало почти невозможным удержаться на одной из нижних и низших ступеней стиля (что было бы так необходимо!), поскольку знание о наивысшем и наилучшем так властно, что у нас не достает больше мужества добиться мастерства хотя бы в малом. Это величайшая опасность истории.

29 [119]

Моя исходная точка — прусский солдат: тут мы видим действительное постоянство. Здесь принуждение, серьезность и дисциплина касаются также и формы. Она порождена потребностью, но, правда, очень далека от «простоты и естественности»! Ее отношение к истории эмпирично и потому надежно и живо, идет не от учености. Для некоторых людей она почти мифична. Она исходит из дисциплины тела и неукоснительного требования верности долгу.

Затем, образец Гёте: натурализм без правил, который постепенно становится подчеркнутым достоинством. Как человек стиля он достиг больших высот, чем какой-либо другой немец. Сегодня находятся настолько ограниченные люди, что они упрекают его в этом, обвиняют его в том, что он состарился. Читайте Эккермана и спросите себя, достиг ли хотя бы один человек в Германии такого благородства формы. Верно, что отсюда до простоты и величия еще большой шаг, но нельзя перепрыгнуть через Гёте, а нужно постараться, как он, начинать всегда снова.

29 [120]

Влияние музыкальной драмы на *развитие группы, долгой сцены.*

29 [121]

В Германии страх перед *традицией* принимает масштабы эпидемии. Но прежде чем мы придем к национальному стилю, необходима условность. К тому же мы ведь живем в рамках расхлябанно-некорректной условности, как свидетельствует о том вся наша общественная жизнь. Кажется, мы хотим традиции, которая будет стоить нам наименьшего самопреодоления и при которой каждый сможет вести себя как ему вздумается. История действительно очень опасна тем, что она выстраивает все традиции *рядом друг с другом для сравнения* и требует оценки там, где все решает *δύναμις*[1].

Пройдите по немецкому городу — в сравнении с другими нациями всё условное проявляется в *негативном*, всё бесцветно, расхлябанно, отжило свой век, каждый ведет себя как хочет, но не как хочет сила и ум, а как диктует стремление к удобству, на чью неограниченную власть указывает уже наша одежда. К тому же никто не хочет терять время, ибо все спешат. Осталась только та условность, которая отвечает потребностям *суетно-ленивых.*

Это так же, как с христианством; протестантизм похваляется тем, что все стало внутренним: при этом затерялась суть дела. Так и у немца все стало внутренним, так, что ничего больше не видно.

29 [122]

Противоположность *традиции* и *моды.* Последняя оплодотворяется историческим сознанием, произрастает из потребности к роскоши, ищет новизны ради нее самой, ищет прежде всего броского, является «модой» до тех пор, пока «нова». Немцы почти согласны сделать своей традицией французскую исключительно из соображений удобства и тяги к привычному.

---

1 Сила (*греч.*).

29 [123]

Правда ли, что к немецкой сущности относится такая черта, как *отсутствие стиля*? Или это признак его незрелости? Это, конечно, так: то, что является *немецким*, еще не выявилось вполне ясно. Оглядываясь назад, этому не научишься: надобно доверять собственным силам.

Немецкой сущности еще нет, она только должна появиться на свет; она должна когда-нибудь родиться, чтобы стать видимой и честно предстать перед самой собой. Но всякое рождение болезненно и связано с насилием.

29 [124]

Лекарство: *шиллеровское* использование истории.
его опасности (прямолинейность и т.д.)
значение истории как *предостережения*,
как демона – она предостерегает и от самой себя.

29 [125]

Гёте: мадам де Сталь «представляется со всей жеманностью, и все же в достаточной степени грубо, путешественницей в страну гиперборейцев, чья столица – старые дубы да сосны, чьи янтарь и железо еще вполне сгодятся на дело; этим она вынуждает вытаскивать на свет старые ковры в качестве подарка и заржавевшее оружие в качестве защиты».

Гёте: «впрочем, мне ненавистно всё, что меня поучает, не увеличивая мою деятельность или не наполняя ее непосредственно жизнью».

29 [126]

Шиллер: «я не могу не верить, что наивный дух, который обнаруживают все произведения искусства известного периода древности, не есть результат воздействия, а, следовательно, и доказательство действенности традиции, влияющий через учение и образцы. Здесь возникает вопрос о том, что в такое время, как наше, может дать искусству *школа*. Старинные школы были *образовательными учреждениями для воспитанников*, новейшие же принуждены были стать *исправительными домами для заключенных*,

при этом, вследствие недостатка в творческом гении, насаждать культуру более критическую, чем творческую».

29 [127]

Гёте: «старый придворный садовник обычно говорил: природа охотно позволяет себя форсировать, но не принуждать».

Гёте: «каким образом возможно, что нелепое, даже абсурдное, так счастливо сочетается с высшим эстетическим великолепием музыки? Это происходит исключительно благодаря *юмору*, ибо он, даже не будучи поэтическим, представляет собою род поэзии и возвышает нас в силу своей природы над предметом. Немец чувствует это так редко, потому что присущее ему филистерство заставляет его принять любую нелепость, если она прикрыта видимостью сентиментального чувства и человеческого рассудка».

29 [128]

Шиллер к Гёте: «Вы действительно пока работаете, остаетесь во тьме, а свет только внутри Вас; и когда Вы начинаете размышлять, этот внутренний свет из Вас выходит и освещает предметы для Вас и для других».

29 [129]

Шиллер: «Немцы имеют понятие только об общем, рассудочном и моральном» (ничего не выдает «понимания поэтической экономии целого»). *Гёте*: «в Германе и Доротее я, в том, что касается материала, пошел навстречу немцам, и теперь они в высшей степени довольны».

29 [130]

Гёте: «Никто не презирал значимости костюма больше, чем он; он весьма хорошо знает внутренние костюмы людей, а в этом все похожи друг на друга. Говорят, он превосходно изображал римлян; я этого не нахожу; они все коренные англичане, но, правда, они люди, люди по существу, а таковым в пору приходится, конечно, и римская тога». «Поэт живет в достойные, даже значительные времена, и показывает их культуру, даже ее пороки, с большой непринужденностью».

Но я спрашиваю себя, можно ли представить римлян в образах современных немцев, в костюме и с манерами литераторов, чиновников или лейтенантов. Это была бы карикатура, из чего следует, что они не люди.

Это имеет отношение к *теме истории*. Мы привыкли драпироваться в костюмы чужих времен и нравов: как только мы пытаемся драпировать чужие времена и людей в наши костюмы, мы делаем из них неуклюжие карикатуры.

29 [131]

Гёте. «но, если быть точным, то нет ничего театрального, что не было бы для глаза одновременно и символическим: значительное действие, которое отсылает к еще более значительному».

29 [132]

Полагают, что «немец живет изолированно и видит свое достоинство в том, чтобы формировать свою индивидуальность». Я не могу больше с этим согласиться: да, известная свобода помыслов позволена, но поступки униформированы и жестко императивны. Всюду свобода остается внутри, не получая выхода вовне, подобно тому, как протестантизм думает, что очистил христианство, тогда как он, уйдя в себя, сделал его эфемерным и практически устранил. На место нравов, т.е. естественному, сшитому по мерке природы наряду, пришла мода, наряд произвольный, подчеркивающий, но почти сразу же унифицирующий индивидуальность. Теперь *разрешена мода*, но *не* разрешены более отклоняющиеся от нормы образ мысли и действий. Напротив, античный человек высмеивал моду, но одобрял индивидуальную манеру жить, вплоть до одежды. Индивиды были сильнее, свободнее и независимее во всем, что можно видеть в поступках и в жизни. Наши индивиды слабы и робки; непокорный дух индивидуальности отступил во внутренний мир, то и дело напоминает о себе капризами и брюзжанием; он самоутверждается досадливо и тайком. Свобода печати предоставила этим брюзжащим индивидам возможность высказаться; теперь они без опаски могут даже в письменном виде выражать свое жалкое личное мнение, для жизни ничего не изменилось. Возрожде-

ние свидетельствует, однако, об иной тенденции, назад, к язычески сильной личности. Но и средневековье было свободнее и сильнее. «*Новое время*» действует через однородную *массу*: состоит ли она из оформившихся личностей, безразлично.

29 [133]

Слово «добродетель» в Германии устарело, покрылось ржавчиной и стало немного смешным, в практической жизни не осталось ничего больше от строгой самодисциплины, категорического императива и сознательной нравственности. Сколь многие учителя почувствовали бы, что они смешны, если бы им пришлось об этом говорить! Принято успокаивать себя тем, что сохранился сам *предмет*: мне это кажется сомнительным.

29 [134]

Зрелую мудрость Гёте невозможно понять наскоком; в юности. Тогда это всего лишь «*надутое высокомерие*».

29 [135]

Уважение к немецкому солдату можно выразить, признав, что «он сам не знал, что поет, он вообще этого не слышал»; песни последней немецкой войны, марши из времен предшествующей прусской – это неуклюжая, порой даже отвратительно слащавая пошлость, подонки той «образованности», которую так нынче прославляют. Правда, только подонки! Но были и другие подонки! Ни грана истинной народности, на самом деле оскорбление слов «народная песня, народный тон»! Отношение приблизительно такое же, как между автором кельнских передовиц и Тиртеем. Тьфу на тебя, девица Образованность, сказал бы Лютер.

29 [136]

Историческое чувство немцев сложилось, очевидно, в бурных чувствованиях, которые Гёте испытывал по отношению к Эрвину фон Штейнбаху: в «Фаусте», в вагнеровском «Кольце нибелунга», у Лютера, у немецких солдат, у Гримма. Прочувствованность и предчувствия, чутье

к изгладившимся следам, вычитывание из палимпсестов, даже мириопсестов — многочисленные возможности блуждать и заблуждаться!

29 [137]

Программа. 6 ноября 1873 г.

1. *Свобода городов – conditio*[1].
2. Школа и нравы в городском управлении.
3. Уничтожение абсолютного учителя («казак образования»).
4. Историческое сознание как пиетет, не как принятие в расчет.
5. Солдат должен использоваться для *подготовки* более глубокой культуры.
6. Следствия централизации и унификации мнений довести до крайнего выражения, чтобы выявить их формулу в чистом виде и использовать для предостережения.
7. Социальный кризис разрешим только на городском уровне, а не на государственном.
8. Устранение прессы благодаря городскому красноречию.
9. Ликвидация больших унифицированных политических партий.
10. Локализация религиозной проблемы. Создание народной общины и сопровождающих учреждений (армия, дипломаты).

Так называемая объективная историография — ложная мысль: объективные историки — погибшие или высокомерные личности.

29 [138]

Во времена Лихтенберга еще не знали, что немцы чересчур много занимаются историей. Правда, он признает их талант к истории более высокого типа. В последнее время вся культура фундирована исторически: виновата ли история, что немецкая культура в целом так мало стоит?

---

1 Условие (*лат.*).

История как чисто познавательная проблема, на низшей ступени только как фактическое знание, не направленное на понимание, не имеющее обратного влияния на жизнь.

Колоссальная затрата средств, без крепкой практики.

29 [139]

Статистика рассматривает не великих людей, действующих на сцене истории, а только статистов, народ и т.д.

29 [140]

С какой легкостью *объективная* историография переходит в тенденциозную! В этом, в сущности, и состоит фокус, быть второй из них, а казаться первой.

29 [141]

Платоническое воспитание вне истории, Гартман.

Прогрессивная торопливость: куда они рвутся?

Основание современных институтов.

Мир утилизирует себя все больше.

Всё становится абстрактнее, всё то, что раньше связывало людей.

Проводится эксперимент, добр человек по натуре или зол.

Учреждения базируются на страхе и нужде.

Космополитизм должен по сути своей расширять свое влияние.

Произвольные ограничения, такие как государство, нация, теряют свое значение вне мистерии и кажутся намного более жестокими и дурными. Противоречия обостряются, становясь непримиримыми. Гибель от жара.

29 [142]

Показать покой неисторического мира.

Стремление спастись в тени художественного произведения: под его тенью мы хотя бы на время живем неисторически.

«К ораторскому искусству относится искусство молчания». Жан-Поль.

«Требуется много времени, чтобы настала гибель мира, — но больше ничего», — говорит Гиббон.

29 [143]

Если бы целью развития было счастье, то животные стояли бы на высшей ступени. Их цинизм заключается в забвении: это кратчайший путь к счастью, пусть к такому, которое стоит немного.

29 [144]

Шопенгауэр полагает, что гениальность состоит, быть может, в способности точно помнить свой жизненный путь. Если бы целью было чистое познание — было бы тогда наше время самым гениальным? Является ли наилучшее знание людей и вещей признаком величия? Состоит ли задача каждого поколения в том, чтобы становиться судьей? Я думаю, задача скорее в том, чтобы совершить нечто такое, о чем пусть судят потомки.

29 [145]

Всё историческое с чем-то *соизмеряется*. Что может противопоставить наша эпоха?

29 [146]

1. Во внутреннем мире.
2. Справедливо и объективно.
3. Разрушенная иллюзия.
4. Возраст человечества.
5. Мифология.
6. Гартман.
7. Неисторическое.
8. Наивнейшие ступени истории.
9. Ограничение горизонта.

29 [147]

План.

1. Неисторическое — историческое.
2. Польза и вред истории. В общем.
3. Переход к описанию эпохи.
4. Душевность.

5. Справедливо, объективно.
6. Развенчание иллюзии.
7. Возраст человечества. Гартман. Мифология.
8. Неисторично ли? Платон.
9. Мера исторического. Ограничение. Овладение.
10. Немецкая культура, значение для нее истории. Стиль. Национальная модификация.

29 [148]

Он говорит о своих делах несколько яснее, чем думает о них.

29 [149]

Продолжение зоологии.

Что человек — животное стадное, доказывает статистика.

29 [150]

Состязание в Вартбурге: фон дер Хагенау, миннезингер, II 2 и далее, года 1300.

Ludus Paschalis de adventu et interitu Antichristi. Pezii thesaurus Anecdotorum Novissimus 2.[1]

29 [151]

Животное, человек — историчен, неисторичен.

Пластическая сила.

Неисторический фундамент.

Государство как пример. (Забвение прошлого и иллюзии в отношении прошлого.)

История служит жизни, она состоит на службе у неисторического.

29 [152]

Что означает неисторическое?

Страсть действует неисторически.

Также и великие цели, человека ли, народа ли.

Чрезмерно высокая оценка — Нибур. Леопарди.

---

1 Пасхальные игры по случаю прихода и гибели Антихриста. Новый словарь анекдотов Пеция (*лат.*).

29 [153]

1. Тема и тезисы
2.
3. История к жизни { Монументальное. Антикварное. Критическое.
4.
5. Переход
к критике современности.
6.
7. История враждебна жизни { внутреннее пространство души. кажущаяся справедливость, объективность. более не обладающий зрелостью. Поздние поколения. Мировой процесс.
8.
9.
10.
11. Переход к remedia[1]:
Платон. Отсутствие
истории.
12. { Remedia.
13.

29 [154]

Мифическое как поэтический вымысел.
Любовь и самозабвение.
Жизнь как проблема.
Достичь подлинной зрелости.
Честность и дерзость слова.
Жар чувства справедливости.

29 [155]

Доказать чрезмерность
1) тем, что все остается во *внутреннем* мире.
2) что ничто более не достигает *зрелости*.
3) чувство, что мы *позднее поколение*.
4) стадия *самовысмеивания*.
5) *сама история в параличе*: мнимая объективность.

Переход: тогда чувствуешь искушение искать спасения в мысыли: вовсе никакой истории. Руссо.

---

1 Лекарство (*лат.*).

29 [156]

Историческое образование как образование вообще.
Историческая объективность как справедливость.
Незрелость.
Ирония — старость человечества.
Мировой процесс.
Умный эгоизм.

Предисловие.
Введение.
История и жизнь.
История вредит жизни.

29 [157]

1. Историческое, неисторическое и надысторическое.
2. История на службе у жизни.
3. История вредит жизни.
4. Неисторическое и надысторическое как целебные средства для поврежденной историей жизни.

29 [158]

История враждебна жизни.

1. Создает опасный контраст между внутренним и внешним.
2. Вызывает видимость справедливости.
3. Препятствует достижению зрелости и завершенности.
4. Пробуждает веру в возраст человечества и является advokatus diaboli[1].
5. Пригодна для служения умному эгоизму.

29 [159]

Знает ли мой читатель настроение, которое владеет пишущим? Способен ли он забыть о себе, забыть об авторе и впустить в душу свою вещи, которые мы рассматриваем сообща? Готов ли он от спокойствия перенестись в волнующееся море, не теряя при этом из виду настро-

1 Адвокатом дьявола (*лат.*).

ение автора? Любит ли он свист бури и выносит ли взрывы гнева и презрения? И снова: способен ли он при всем том не думать ни о себе, ни об авторе? – Ну, в путь, я уверяю себя, что услышал от него «да», и более не удерживаюсь от того, чтобы заговорить с ним так.

29 [160]

О пользе и вреде истории для жизни.

Предисловие.

I. Историческое, неисторическое, надысторическое.

II. История на службе у жизни.
- а) монументальная история
- б) антикварная
- в) критическая

III. История враждебна жизни.
- а) она создает опасный контраст внутреннего и внешнего.
- б) порождает видимость справедливости.
- в) она разрушает инстинкты и препятствует достижению зрелости.
- г) она насаждает веру в возрасты человечества.
- д) она используется разумным эгоизмом.

IV. Неисторическое и надысторическое как целительные средства для жизни, понесшей вред от истории.

29 [161]

Глава о жизни и истории: что говорит об этом наука: laisser faire[1]. Отсутствует относящаяся сюда практика, искусство врачевания.

29 [162]

К заключению.

От иронии к цинизму.

Средство Платона спасти молодежь для государства.

Шиллер – исправительные заведения.

Необходимость вспомогательных наук – прикладная история, учение о здоровье.

---

1 Принцип невмешательства (*фр.*).

Целебное средство – неисторическое, надысторическое. Похвала искусству и его способности создавать атмосферу.

29 [163]

План несвоевременных размышлений.

1873 Давид Штраус.
Польза и вред истории.
1874 Многочтение и многописание.
Ученый.
1875 Гимназии и университеты.
Солдатская культура.
1876 Абсолютный учитель.
Социальный кризис.
1877 О религии.
Классическая филология.
1878 Город.
Сущность культуры (оригинальное –).
1879 Народ и естественные науки.

29 [164]

1. Пролог.
2. – – –
3. Трудности философии.
4. Ученый.
5. Искусство.
6. Высшая школа.
7. Государство. Война. Нация.
8. Социальное.
9. Классическая филология.
10. Религия.
11. Естествознание.
12. Чтение. Письмо. Пресса.
13. Путь к свободе (как эпилог).

29 [165]

Платон и его предшественники.
Гомер.

Скептические мысли.

29 [166]

Превосходное изображение немцев и французов: Гёррес, Европа и революция, с. 206.

Как изменчивы и расплывчаты пограничные линии на любом сделанном рисунке. Лихтенберг I 206.

29 [167]

Цикл лекций.

Риторика.
Ритмика.
История поэзии.
Проза.
Древние философы: 1) доплатоники и Платон.
2) Аристотель и сократики.
Хоэфоры.
Труды Гесиода.
Фукидид, В. I.
Лирики.
Поэтика Аристотеля.

29 [168]

Римляне и греки: отношение римлян к греческой культуре. Их суждения о ней. От них происходит *декоративная манера в культуре.*

29 [169]

Три сочинения Фридриха Ницше.

Гомер и классическая филология.
Об истине и лжи.
Основы государства. (Состязание, война.)

29 [170]

3.

Описание хаотической неразберихи в мифическую эпоху. Ориентальное. Истоки философии как упорядочения культа, мифов, она организует единство религии.

4.

Начало иронического отношения к религии. Новое возникновение философии.

5. и т.д. Рассказ.

Заключение: «Государство» Платона как *сверхэллинское*, как невозможное. Философия достигает своей вершины как основательница метафизически устроенного государства.

29 [171]

Греки и варвары.

Первая часть: Рождение трагедии.
Вторая часть: Философия трагического века.
Третья часть: О декоративной культуре.

29 [172]

То, что наша память о прошлом стала короче и что историческое сознание спит, как спало оно в эпоху наивысшего расцвета греков, вовсе не бессмыслица. За границей настоящего сразу же начинается тьма: там бродят неясные тени, громадные фигуры, вырастающие до колоссальных размеров, воздействующие на нас почти как герои, совсем не так, как обычная ясная дневная действительность. Любая традиция есть, вероятно, почти бессознательная традиция унаследованных характеров: живущие люди в своих действиях, доказательствах есть то, что они усвоили из прошлого; история ходит среди нас как живая, это наша плоть и кровь, а не пожелтевший документ и не бумажная память. Нравы родителей и прародителей считаются у детей прошлым: то, что находится еще дальше, влияет на современных людей не больше, чем руины древних архитектурных сооружений, храмы или предрассудки. Подобным образом и сегодня живет крестьянин, подобным образом жил почти всякий великий народ прошлого. Главный выигрыш для обеих сторон был и остается в том, что нынешнее поколение больше верит в свои силы, ибо его силы рождаются из реальных, а не из воображаемых и вычитанных потребностей, а сила и потребность у него, как правило, соответствуют друг другу, оно лучше защищено от пресыщения, чем народ, который образованнее и историчнее. Человек, не склонный блуждать в поисках недостижимой цели, не испытывающий отвращения к до-

стигнутому, обретает покой, являющий собой противоположность современному, сплошь исторически мыслящему миру и его лихорадочной торопливости. Разве не достойно раскаяния жить в галереях, увешанных драгоценнейшими картинами всех времен, когда твой сравнивающий взгляд постоянно возвращается к тому, кто их рассматривает, с вопросом, чего он, собственно, ищет в этих залах? И тогда у самого дерзкого вырывается проклятие: «Долой всё прошлое, в огонь все архивы, библиотеки, сокровищницы искусства! Дайте современности творить самой, создавать то, в чем она нуждается, ибо она достойна лишь того, что может сама. Не мучайте ее мумиями прошлого, того, что было важно и необходимо в далекие времена, выбросьте эти скелеты мертвецов, чтобы живые могли радоваться сегодняшнему дню и сегодняшнему делу!»
Да, если нашим лозунгом должно быть счастье, свобода от пресыщенности, удовольствие, тогда позволительно прославлять животное, которое всегда живет на узкой полоске настоящего и, не ведая печали и пресыщения, жует траву, переваривает пищу, снова жует, отдыхает и скачет. «Чувствовать исторически» — это значит знать, что мы рождены для страданий и все наши труды в лучшем случае могут дать нам забвение страданий. Полубоги всегда жили в прошлом, а современный род человеческий всегда вырождается. В чем состоит его отличие, известно ему редко, ибо прошлое окружает нас как черная стена, от которой темно. Только потомок сумеет оценить, в чем и мы были полубогами. Дело не в том, что мир опускается все ниже и великое повторяется все реже, просто всякое время отмирает и вздыхает, глядя как падают осенние листья. Посмотрите на жизнь отдельного человека: казалось бы, то, что теряет юноша, покидая мир детства, столь бесценно, что перед лицом этой утраты он должен был бы стать совершенно равнодушным к жизни. Но он продолжает жить и уже мужчиной еще раз теряет бесценное, а потом стариком теряет и последнее свое добро. Лишь теперь он знает жизнь и готов ее потерять. Сколь пустыми были бы усилия, если бы юношами мы пытались бороться за то, что составляло счастье и силу нашего детства. Утрату надобно перенести, воспоминание нагромождает все

больше утрат, и в конце, когда мы знаем, что потеряли все, смерть-утешительница отбирает у нас и это знание, наше последнее наследство.

29 [173]

Гомер и классическая филология. 24.
Состязание у греков. 15.
Об истине и лжи. 20.
Греческое государство. 15.

Четыре книги.

29 [174]

Платон.

Юность.	Чума.
	Критий.
	Художественный дар.
	Последователь Гераклита.
	Сократ. Платоновский Сократ.
Путешествия.	Цели — практический идеал.
	Пифагорейцы — идеи (малая концепция).
	Дион.
Академия.	Философ в государстве. Софист. Ритор. Искусство.
	Писательство — Эрос. Диалектика.
	Второе путешествие.
	Третье путешествие — идеал государства.
	Кончина Диона. Другие политические влияния.
	Парменид. Скептическая прелюдия к теории. Платон по преимуществу законодатель и реформатор, но никогда не скептик.

29 [175]

Эмпедокл.
Демокрит.
Пифагорейцы: борьба против элеатов, больше для того, чтобы защитить себя. Описание их союза.

Сократ. Моральное – диалектическое – плебейское.

29 [176]

«Склонность людей придавать важность маленьким вещам породила много великого», – говорит Лихтенберг.

29 [177]

История, которая не приводит, ни непосредственно, ни опосредованно к усовершенствованию человека и гражданина, является лишь, по выражению Болингброка, употребляемому им в своих знаменитых письмах, on the study and use of history «a specious and ingenious sort of idleness»[1].

29 [178]

Аристотель: «две вещи толкают, обыкновенно, человека к заботливости и привязанности: единоличное обладание и редкость находящегося во владении предмета, который делает его таким дорогим для его владельца». Так и антикварный человек культивирует прошлое, потому что оно – совершенно независимо от его ценности и значения – индивидуально и неповторимо. Он чувствует себя обладателем этого маленького наследия, что выделяет его из массы других людей. Мельчайшее открытие, как только оно становится собственностью, делает его автора счастливым, напр. исправление, внесенное в напечатанную книгу или в рукопись.

29 [179]

К критической истории применимо то, что говорит Бенжамен Констан: «Если следовать нравственному принципу, гласящему, что говорить правду – наш долг, безусловно и в каждом частном случае, то это сделало бы невозможным любое общество». Подумаем хотя бы о своей собственной жизни: кто бы выдержал, если бы перед нами стояла задача громко говорить о своем прошлом? Забывать, чтобы можно было жить, – для этого нужно очень много сил.

---

1 Об изучении и использовании истории «благовидной и искусной разновидностью праздности» (*англ.*).

29 [180]

Лютер: «Если бы Господь Бог подумал о дальнобойном орудии, он не сотворил бы мир». Забвение и в самом деле необходимо для любого творчества.

29 [181]

Представим себе последнего человека, сидящего посреди высохшей пустыни, в которую превратился погибающий Земной шар ———

29 [182]

Чего только не таит в себе человек такого, что никогда не сможет узнать: отчего старый испанец сказал: «Defienda me Dios de my» – «Спаси меня, Господи, от меня самого».

29 [183]

Антиквары говорят: «Великое – это, в сущности, обыкновенное и всеобщее», и они также борются со становлением великого (путем уменьшения, подглядывания, мелочности).

29 [184]

Лютер: «Цицерон, мудрый и трудолюбивый человек, много страдал и многое совершил».

Историк поднимает или опускает историю до своего уровня: так Момзен низводит Цицерона до уровня журналиста, Лютер называет его (смотри выше).

29 [185]

Конечно, потребность в *общении с великими предшественниками* и т.д. Общение с *незначительными*, злобными карликами (смотри выше).

29 [186]

Гёте (кто сегодня не делает ставку на какое-либо искусство или ремесло и т.д.)

Почтительное отношение к прошлому в пользу иератического (см. выше).

К ораторскому искусству относится искусство молчать.

«Для того чтобы мир погиб, нужно много времени — больше ничего».

29 [187]

К *заключению.* Гёте о Нибуре: «историк как объект, представляющий ценность, не сама история». Это вселяет некоторые надежды (смотри выше).

Восхваление Шиллера и Гёте (смотри выше).

29 [188]

Противоядия:
1) *отсутствие* истории?
2) Отрицание цели в хаотическом движении атомов?
3) Интерес к историку, противопоставленный интересу к истории? Большинство историков ниже объектов своего изучения.
4) Гёте. Природа.
5) Культивировать надысторическое и неисторическое. Религия. Сострадание. Искусство.

29 [189]

Нибур в защиту Макиавелли: «бывают времена, когда каждый человек должен быть святыней, и бывают другие, когда людей можно и должно рассматривать только в массе; важно понимать эпоху».

29 [190]

«Немец, с тех пор как он утратил простоту и величие характера, по натуре лгун и клеветник и менее всего честен, а еще, он менее всего способен любить».

29 [191]

Желательный результат:

Образование, раскрывающее *характер*, не декоративное, а органическое.

Немцам, может быть, еще удастся то, что удалось грекам в отношении Востока, — и только так удастся отыскать то, что является «немецким».

29 [192]

Овладеть самим собой, упорядочить хаос, отбросить всякий страх перед «образованием» и быть честным: призыв к γνῶθι σαυτόν[1], не в смысле пустого глубокомыслия, но с тем, чтобы действительно знать, в чем наши истинные потребности. С этой позиции смело отбросить в сторону все, что нам чуждо, и расти из самих себя, не подлаживаясь к тому, что вне нас.

Для организации хаоса пригодны искусство и религия: последняя дает любовь к человеку, первое — любовь к жизни.

При этом презрение ———

29 [193]

Насаждать традиции, прогрессивное движение, дубы для внуков. Найти форму организации, чтобы обеспечить существование первому поколению, а затем заняться образованием народа. Как звезды, безостановочно, без спешки.

Спокойствие работающего. Спокойный взгляд в будущее возможен только тогда, когда мы не будем чувствовать своей эфемерности, подобно волне.

29 [194]

Неисторические силы — забвение и иллюзия. Надысторические — искусство, религия, сострадание, природа, философия.

29 [195]

Изучить *ремесло* — необходимое возвращение того, кто стремится к образованию, в самый что ни на есть узкий круг деятельности, который он, по возможности, будет идеализировать. Борьба с абстрактным производством машин и фабрик.

Вызвать насмешливое отношение и ненависть к тому, что сегодня считается «образованием»: посредством противопоставления более зрелого образования.

---

1 Познай самого себя (*греч.*).

29 [196]

А что будет с нами, недовольно спросят историки: что делать с *наукой* историей, с нашей знаменитой, суровой, трезвой матерью-наукой? «Ступай в монастырь, Офелия», — говорит Гамлет; в какой монастырь собираемся мы сослать историческую науку и ученого-историка, эту загадку читатель загадает себе и решит сам, если он слишком нетерпелив, чтобы следовать медленному ходу мысли автора и дожидаться обещанного им рассуждения «об ученых», и предпочтет вместо этого бездумно подобрать ученому место в современном обществе.

Заключение. Существует общество питающих надежду.

29 [197]

Беды философии.

Извне: естествознание, история (пример — инстинкт. Становление понятия.)

Изнутри: сломлено мужество любить философию.

Другие науки (природа, история) способны только объяснять, но не отдавать приказания. А если они приказывают, то только отсылая к *пользе*. Но всякая религия, всякая философия заключает в себе в какой-то мере именно возвышенную *противоестественность*, бросающуюся в глаза бесполезность. Тем самым с ними покончено? Как с поэзией, которая представляет собой своего рода бессмыслицу.

Счастье человека основывается на том, что где-то для него существует *не подлежащая обсуждению* истина, более грубая (напр., благополучие его семьи как высший побудительный мотив), более утонченная: вера в церковь и т.д. Тут он перестает слышать, если говорят против.

В мире грандиозного движения философ должен быть *тормозным башмаком*: может ли он еще им быть?

Недоверие строгих исследователей по отношению к любой *дедуктивной* системе, см. Бажео.

29 [198]

Беды философии.

А. Требования, предъявляемые к философии перед лицом нужд эпохи. Выше, чем когда-либо.

Б. Нападки на философию сильнее, чем когда-либо.
В. А сами философы слабее, чем когда-либо.

29 [199]

Превратить *философию* в чистую науку (как Тренделенбург) — значит воткнуть штык в землю.

29 [200]

Недостаточно разработанная *логика*! Она увяла по вине исторических штудий. Цельнер тоже жалуется. Хвала Спиру. И англичанам.

29 [201]

Какие натуры еще становятся сегодня философами?

29 [202]

«Кто глубины постиг, жизнью любуется». Гёльдерлин.

«Загадочно чисторожденное.
Не даст разгадки даже песнь, поскольку
Чем ты начнешь, тем и пребудешь,
К чему б ни склоняли нужда и навык,
Решает все рождение.
И тот луч, что
Новорожденного осветит». Гёльдерлин.

29 [203]

О религии. Я замечаю утомление, люди устали от значительных символов. Все возможности христианской жизни, самые суровые и самые мягкие, самые безобидные и самые интеллектуальные, испробованы, пришло время подражания или чего-то другого. Даже насмешка, цинизм, вражда утратили смысл — мы видим ледяной наст в теплую погоду, лед повсюду грязный, в трещинах, без блеска, с проталинами, опасный. Единственное, что, я думаю, уместно, — это безусловное, полнейшее воздержание; так я чту религию, пусть и умирающую. Смягчать и успокаивать — вот все, что возможно, протестовать следует только против плохих, не умеющих думать поваров, тем более, если это ученые. Христианство целиком отдано во власть критической истории.

29 [204]

Предаваясь мечтам, я думаю порой, насколько облегчились бы мои страшные усилия воспитать самого себя, найди я в качестве воспитателя философа, которого можно было бы во всем слушаться, ибо я доверял бы ему больше, чем самому себе! И тогда я стараюсь представить принципы его воспитания, напр. в связи с гармоническим и специальным образованием, его методы. Трудным было бы это учение, и мы, привыкшие к легкому воспитанию, попустительству, нередко испытывали бы чувство отчаяния. Но воспитателей таких нет, и в их отсутствие мы часто чувствуем, как, бунтуя, борются друг с другом наши внутренние силы и наши духовные инстинкты. Правда, ученые полагают, что с наукой совладать достаточно легко, но для науки этого недостаточно, достаточно только для себя, даже слишком. Повсюду вижу одних только уродцев: специальное образование сделало их горбунами. Что значит гармоническое и специальное? Должны ли мы вообще бояться специального образования? Pars[1] должны бы скорее стать центром для всех других сил, солнцем солнечной системы. Но всюду, где присутствует большая сила, необходимо умение балансировать противовесами. Клейст – философия (ему недоставало Шопенгауэра).

29 [205]

Философ существует, с одной стороны, для себя, с другой – для других философов. Невозможно существовать только для себя, ибо человек неизбежно вступает в отношения с другими людьми, и, коль скоро он философ, такие отношения неизбежны. Я полагаю, даже когда он отделяет себя от них со всей строгостью, становясь отшельником, то тем самым он представляет все же известное учение, дает пример и является философом для других. Он может вести себя как угодно: его философское бытие обращено к людям.

Продукт деятельности философа – это его *жизнь* (прежде, чем его *произведения*). Это его произведение искусства. Всякое произведение искусства обращено одной сто-

---

1 Часть (*лат.*).

роной к художнику, другой – к остальным людям. Каково влияние философа на нефилософов и на других философов?

Государство, общество, религия и т.д., все могут задать вопрос: что сделала для нас философия? Что может она сделать для нас сегодня? Так и культура.

Вопрос вообще о культурных влияниях философии.

Описание культуры – как уровня и настроения многих изначально враждебных друг другу сил, которые должны быть слиты в одну мелодию.

29 [206]

В средние века враждующие силы сводились в известное единство церковью: когда эта связь рвется, одна сила восстает на другую. Реформация многое объявила *ἀδιάφορα*[1] – с этого времени разрыв все увеличивался. Наконец, все начали определять самые грубые силы, государство в первую очередь. Попытка государства все организовать своей властью и быть связующим началом для враждебных сил. Понятие государственной культуры в противоположность культуре религиозной. Но власть эта – зло и более всего опирается на соображения пользы.

Мы переживаем ледоход средневековья, обломки тающего льда пришли в движение, и оно разрушительно.

29 [207]

При всех условиях *революция*: но от ума и человечности грядущих поколений зависит, приведет ли она к варварству или к чему другому.

Недостаток этической философии в образованных слоях общества проявляется, естественным образом, с большей отчетливостью среди необразованных, которые всегда были чем-то вроде искаженного эха. От этого всё гибнет. Нигде ни одной новой великой мысли. Только чувство, что однажды все придется начинать заново.

29 [208]

Я не могу представить себе Шопенгауэра университетским профессором: студенты от него бы сбежали, и сам он сбежал бы от коллег-профессоров.

---

1 *Букв.:* безразличным (*греч.*).

29 [209]

Когда я думаю, какие сильные, радостные поколения людей жили на свете — куда только подевалась сила духа, свойственная эпохе Реформации! — наш образ жизни кажется мне как бы зимовкой высоко в горах, солнце выглядывает редко, все серо, все радости трогательны и созерцательны — такое зыбкое счастье! Жить так трудно. И при этом воспоминания о летних днях.

29 [210]

Ах, этот промежуток времени! Попробуем хотя бы относиться к нему с чувством превосходства и своевольно. Не становиться же рабами дарителя за такое ничтожное даяние! Самое удивительное, насколько несвободны человеческие представления и фантазия, люди никогда не воспринимают жизнь как целое. Они испытывают страх перед словами и мнениями своих ближних — ах, еще два поколения, и никто не вспомнит уже о тех мнениях, которые господствуют теперь и хотят вас поработить.

29 [211]

Всякая философия должна уметь то, чего я требую, — сконцентрировать человека, но сегодня этого не может ни одна.

29 [212]

Две задачи: защитить новое от старого и связать старое с новым.

29 [213]

К плану.

Философ имеет *две стороны: одной он обращен к людям*, другая нам не видна, там он философ для себя. Сначала мы рассмотрим философа в отношении к другим людям. Результат для нашей современности: это отношение ничего не дает. Почему же? *Они не философы для самих себя.*

«Врач, исцели себя самого!» — должны мы воскликнуть, обращаясь к ним.

29 [214]

Ах, люди нашего времени! Вокруг нас зимний день, и мы живем высоко в горах, страдая от нужды и подвергаясь опасностям. Коротки наши радости и тусклы лучи солнца, падающие на нас из-за гор. Где-то слышится музыка — и переворачивается сердце странника: так дико, так узко, так бесцветно и безнадежно все, что он видит, — и вот он слышит голос радости, бездумные, ликующие звуки. Но уже поднимается предвечерний туман, звук замирает, скрипят шаги странника; бесчувственным и мертвым кажется лик природы вечером, а вечер наступает так рано и не хочет кончаться.

29 [215]

Летучие паутинки уходящего лета — признания *Штрауса.*

29 [216]

Если рабочие когда-нибудь поймут, как легко могут они сегодня превзойти нас в образованности и добродетели, с нами будет покончено. Но если этого не произойдет, тогда тем более.

29 [217]

Принять за исходную точку художника и знатока искусства перед картиной — Гёте.

29 [218]

Неразумными мы называем не только тех, кто преследует неразумную цель, но и тех, кто для достижения разумной цели прибегает к нецелесообразным и не отвечающим поставленной цели методам; т.е. и того, кто хочет вычерпать море, и того, кто стреляет из пушки по воробьям. Этот второй вид неразумия встречается в природе на каждом шагу. Так же и на самой высокой из известных нам вершин ее, в человеке, она не умнее в своих средствах, какими бы исключительными ни были ее цели и намерения. Ее способ обращать редкие дарования во благо человека так же поразительно неразумен, как и сама мысль использовать редкое во благо заурядного. Такое благо за-

ключается именно в том, чтобы подвергнуться возвышению, возведению в более высокую степень, преобразиться и стать необычайным и новым. Я задаю вопрос о телеологии философа, одного из редчайших созданий, возникающих в мастерской природы: для чего он в мире? Для блага народа и эпохи, быть может, всех народов и всех эпох. Но как используется он для этой цели? Как надоевшая игрушка, которую забывают на полу, потом находят, бросают из стороны в сторону, топчут ногами, будто таких валяются кругом тысячи. Разве не нужно, чтобы люди на что-то еще надеялись и противостояли неразумию природы? Да, это было бы нужно, если бы было возможно! Ибо природа проявляет себя именно в человеке и через человека, и народ как целое обнаруживает именно двойственность природы, удивительнейшую разумность целей и не менее поразительную неразумность средств. Художник создает свое произведение для других людей, несомненно. Тем не менее он знает, что никто и никогда не поймет и не полюбит его творение так, как понимает и любит его он сам. Однако высокая степень познания и любви необходимы для того, чтобы возникла низшая степень; эта степень есть цель, которую природа преследует, создавая художественное произведение, расточая свои средства и силы, и расход намного больше, чем доход. И все же таково естественное отношение, повсюду. Разумными были бы небольшие затраты при во сто крат большем доходе. Незначительные усилия, незначительное наслаждение и познание в самом художнике, но громадный рост наслаждения и познания у воспринимающего искусство – так было бы правильнее. Если бы мы могли поменяться ролями: художник был бы человеком более слабым, а его слушатели, зрители – более сильными. Мощь художественного произведения должна была бы возрастать в соответствии с тем резонансом, который оно получает в народе; так растет скорость при возведении в квадрат расстояния. Бессмысленно ли желать, чтобы влияние искусства в начале было слабее, а в конце сильнее? Или чтобы по меньшей мере сколько было дано, столько и получено, чтобы причина и следствие были одинаковой силы?

Вот почему возникает впечатление, будто художник и тем более философ живут в своем времени *случайно*, заблудшими странниками или осевшими отшельниками.

Но в тех случаях, когда мы обнаруживаем отношение между философом и народом, мы чувствуем следующие цели природы, следующее назначение философа.

29 [219]

1. Чем был философ в различные времена.
2. Чем должен был бы он стать в наше время.
3. Картина своевременной философии.
4. Почему не может он совершить того, что должен, согласно № 2: потому что отсутствует прочная культура. Философ как отшельник. Шопенгауэр показывает, как напрягается природа: и все же ничего не появляется.

29 [220]

Мудрость независима от знания и науки.

Надеяться теперь можно только на низшие классы, людей неученых. От ученых, от образованных сословий ждать нечего. То же относится и к священнослужителям, которые понимают эти сословия и к ним принадлежат. Люди, которые знают, что такое нужда, смогут почувствовать, чем может стать для них мудрость.

Величайшая опасность в том, что необразованные классы могут быть отравлены ядом нынешнего образования.

Если бы теперь явился Лютер, он восстал бы против отвратительного умонастроения имущих классов, против их глупости и бездумности, вследствие которых они даже не чуют никакой опасности.

Где ищем мы народ!

Образование с каждым днем падает, ибо растет торопливость.

29 [221]

Следует серьезно задуматься над тем, существует ли еще вообще фундамент для будущей культуры. Можно ли в качестве такого фундамента рассматривать философию? Но таковым она не была *никогда*.

Мое доверие к религии беспредельно мало: видно, как отхлынула вода после грандиозного наводнения.

29 [222]

К *началу*. Всюду *симптомы отмирания* образования, полного искоренения. (Laissez faire[1] наук.) Спешка, отхлынувшие волны религиозного воодушевления, национальные войны, дробная, разлагающая наука, презренный культ денег и наслаждений в образованных сословиях, отсутствие у них любви и великодушия. Что сословие ученых включено в этот процесс, становится мне все яснее. С каждым днем оно становится все менее способно мыслить и любить. Все служит грядущему варварству, искусство, как и наука, – на что обратить взор? Великий потоп варварства на пороге. Поскольку нам, по существу, нечего защищать и мы все захвачены этим процессом – что следует делать?

Попытаться предостеречь те силы, которые еще имеются в наличии, связать себя с ними и не упустить время, чтобы обуздать те силы, от которых исходит угроза варварства. Прежде всего должен быть отвергнут любой союз с «образованными». Они – величайший враг, ибо мешают врачам и лживо отрицают болезнь.

29 [223]

О предназначении философов.

Существует нечто нецелесообразное, что может быть поставлено в упрек природе; это замечаешь, когда спрашиваешь себя: для чего создаются произведения искусства? Для кого? Для художника? Для других людей? Но художник не испытывает потребности делать видимым образ, который он видит, чтобы показывать его другим. Во всяком случае, счастье художника в самом его творении, и понимает он его лучше, чем все остальные. Эту диспропорцию я нахожу нецелесообразной. Причина должна была бы соответствовать следствию. В случае художественного произведения этого *никогда* не происходит. Глупо сражаться с огромной лавиной, чтобы очистить узкую

---

1 См. прим. к 29 [161].

дорожку в снегу, глупо наносить смертельный удар человеку, чтобы убить муху у него на носу. Так поступает природа. Художник — свидетельство против телеологии.

Тем более философ. Для кого он философствует? Для себя? Для других? Но первое было бы бессмысленным расточительством природы, второе, опять же, нецелесообразно. Польза от философии достается всегда лишь немногим, не касается народа; и для этих немногих она значит намного меньше, чем для самого философа.

Для кого строит архитектор? Неужели неровное, дробное отражение, это рассеянное звучание во множестве душ и есть намерение природы? Я думаю, он строит для следующего великого строителя. Каждое произведение искусства стремится порождать дальше и разыскивает для себя восприимчивые и продуктивные души. Так и философ.

Природа действует непостижимо и неловко. Художник, как и философ, пускает наугад свою стрелу в кишащую толпу. Что-то она да поразит. Они не целятся. Природа не целится и без конца стреляет мимо цели. Художник и философ гибнут, потому что их стрелы не попадают в цель.

В области культуры природа ведет себя так же расточительно, как при севе и посадке. Она осуществляет свои цели неловко и наугад. Она растрачивает слишком много сил, чтобы добиться несоответствующих целей. Художник и знатоки, любители его искусства находятся в таком же взаимоотношении, как тяжелое орудие и несколько воробьев.

Природа преследует общую пользу, но не всегда пользуется лучшими и наиболее подходящими средствами. Посредством художника, философа она несомненно хочет помочь другим, но как же неадекватно мал и как случаен результат по сравнению с причиной (художник, художественное произведение)! Когда речь идет о философе, несоответствие особенно велико: путь от него к объекту, на который должно быть оказано воздействие, совершенно случаен. Множество раз пройти его не удается. Природа расточает, но не от любви к роскоши, а от неопытности; можно предположить, что будь она человеком, она не переставала бы испытывать недовольство собой.

29 [224]

Я ненавижу, когда перепрыгивают через этот мир, без разбора предавая его проклятию; из него рождается искусство, религия. Ах, я так понимаю это бегство, вон из мира в царство единоличного покоя!

Ах, эти философы, которые не ведают любви, всегда думают только об избранных и так мало верят в свою мудрость. Мудрость, как солнце, должна светить всем, и бледный луч может проникнуть даже в самую низкую душу.

Обещать человеку **обладание**! Философия и религия — это тоска по *собственности*.

29 [225]

Меня забавляет, когда я представляю, что когда-нибудь люди — и писатели тоже — пресытятся чтением; что ученый будущего однажды одумается и напишет завещание, чтобы его тело было предано огню вместе со всеми принадлежащими ему книгами, в том числе его собственными. И если мы видим, что лесов становится все меньше, то не пора ли относиться к библиотекам как к бумажной поленице дров и сучьев? Не является ли большинство книг паром и дымом, поднимающимся от наших мозгов? Так пусть же превратятся они снова в дым. Я, кстати говоря, думаю, что у поколения, которое будет находить вкус в том, чтобы топить печи своими библиотеками, достанет хорошего вкуса сохранить жизнь немногим книгам, которые того заслуживают. Не исключено, правда, что через тысячу лет именно наша нынешняя эпоха будет считаться наиболее темной, потому что от нее ничего не останется. Как же мы должны быть счастливы, что еще можем изучать свое время по тем богатейшим материалам, которые ежедневно предоставляет нам печатный станок: ведь если вообще имеет смысл заниматься каким-либо предметом, то это большое счастье заниматься им так основательно, чтобы в отношении него не оставалось никаких сомнений. Но смысл в этом *есть*; ибо благодаря этому мы научаемся познавать *самих себя*, и плохая литература дает нам возможность видеть на себя, как в зеркале. Она представляет средний уровень господствующего морального сознания, т.е. показывает не исключения, а правило, тогда как

действительно хорошие книги наших современников пишутся преимущественно теми, кто не имеет с нашим временем ничего общего, кроме самого времени. Вот почему они не так важны для самопознания.

На примере плохих книг и газет я собираюсь теперь доказать, что все мы в философии дилетанты и философии не имеем.

29 [226]

Читать и писать.

Этому противопоставлено мыслить и говорить: как влияет на них чтение и письмо?

29 [227]

Некоторые вещи становятся устойчивыми только после того, как ослабевают: до этого они постоянно подвергаются опасности внезапной гибели: христианство защищают сегодня так старательно потому, что оно стало самой удобной из религий. После того как оно перетянуло на свою сторону самую стойкую вещь на свете — человеческую косность и тягу к комфорту, у него появилась перспектива бессмертия. Так и философия ценится сегодня выше всего, ибо она не мучает более людей и при этом дает им повод болтать вволю. Вещи, насыщенные силой и страстью, всегда в опасности; им грозит надлом, гибель, в них каждое мгновение может ударить молния. Апоплексический удар настигает полнокровных. Наша нынешняя философия умрет уж точно не от удара.

29 [228]

Трогательно: праздник, устроенный зимой в заснеженных горах.

29 [229]

Путь к свободе. Тринадцатое несвоевременное.

Ступень наблюдения. Смятение. От ненависти. От презрения. От сознания своей связи. От Просвещения. От озарения. От борьбы «за». От внутреннего мира и свободы. Попытки создания конструкции. Включение в историю. В систему государства. В круг друзей.

29 [230]

Философ.

1 Глава. Медицинская мораль.

1. Эксцессы мысли неэффективны. Клейст.
2. Воздействие философии, прежде и теперь.
4. Популярная философия (Плутарх, Монтень).
5. Шопенгауэр.
6. Поповский спор между оптимизмом и пессимизмом.
7. Древнейшие времена.
8. Христианство и мораль. Почему не сила древних?
9. Молодые учителя и воспитатели как философы.
10. Почтительное отношение к этическому натурализму.

Грандиозные операции: но при этом ничего не выходит.

29 [231]

Ни одной службе я бы не позволил похитить у меня больше, чем одну четвертую моих сил.

29 [232]

Я не особенно высоко ценю то счастье, что родился среди немцев, и, может быть, с большим удовольствием созерцал бы жизнь в качестве испанца.

30. Осень 1873 – зима 1873–1874

30 [1]

О пользе и вреде
истории.

30 [2]

1

Стадо животных пасется невдалеке от человека: животные не знают, что было вчера и что есть сегодня, скачут, жуют траву, отдыхают, переваривают пищу, снова скачут, и так с утра до вечера и изо дня в день, на короткой привязи со всеми их довольством и страданиями, а именно привязанные к столбу мгновения, но этим не обиженные и на это не досадующие. Видеть это человеку тяжело, поскольку он считает себя выше животных и все же завидует их счастью, ибо он хочет того же – не знать ни печали, ни пресыщения, как не знают их животные, но хочет он этого напрасно и не имеет никакой надежды.

Ах, как же я тебе завидую!
Не потому только, что ты, кажется, свободен
Почти от всех страданий.
Что ты в мгновение ока забываешь
Боль, и утраты, и страх.
Но больше всего потому,
Что тебя никогда не мучает пресыщение!

Мы вздыхаем и жалуемся, что никогда не избавиться нам от груза прошлого и мы всегда будем нести на себе его цепи. В то время как животные кажутся нам счастливыми, потому что им не знакомо пресыщение, они тотчас же забывают, и каждое пережитое мгновение умирает в них, погружаясь в туман и ночь. Оно растворяется в настоящем, как целое число растворяется в другом числе, не оставляя никаких дробей, оно является целиком и полностью тем, что оно и есть в каждый данный момент, не

ведая актерства и намеренного сокрытия самого себя. Мы же, напротив, все страдаем от темных и нерастворимых осадков прошлого и всегда не таковы, какими кажемся: вот почему нас, как воспоминание об утраченном рае, волнует зрелище пасущегося стада или зрелище ребенка, который поблизости от нас в таком кратком и блаженном неведении играет между вратами прошлого и вратами будущего. И кому же придет в голову помешать его игре, отнять у него способность к забвению! Мы ведь знаем, что со словом «было» начинается борьба и страдание, и мы вступаем в жизнь, которая представляет собой не знающий завершения Imperfectum. Когда же смерть приносит наконец желанное забвение, то она похищает у нас одновременно и настоящее, и саму жизнь, накладывая свою печать на ту истину, что наше существование есть непрерывный уход в прошлое, вечный Imperfectum, т.е. вещь, которая постоянно противоречит самой себе, себя отрицает и пожирает.

Мы *должны*, следовательно, рассматривать прошлое, претерпевать его — такова наша человеческая судьба. Под этим тяжким ярмом нам приходится становиться твердыми; и если кто-то станет очень твердым, то, возможно, он возвысится до того, что будет даже воспевать человеческую судьбу именно потому, что прошлое в нас не умирает и, подобно введенной в организм капле чужой крови, увлекает нас все дальше, вверх по лестнице, ведущей к тому, что люди называют великим, удивительным, бессмертным, божественным.

Рассматривая прошлое, мы по крайней мере можем выбрать между двумя различными способами, которые я для ясности хотел бы обозначить как *исторический и неисторический*. Не следует только думать, что за названием первого скрывается похвала, а за названием второго — порицание. Думать так означало бы смешение неисторического способа с дурно понятым историческим, когда исторический взгляд на вещи страдает незрелостью или искажениями. Нет, он есть sui generi[1] и sui juris[2] и имеет

1 Особого рода (*лат.*).

2 Собственного права (*лат.*).

не меньшие права, чем способ исторический, несмотря на то, что отдельные времена и народы признают обычно, в зависимости от того, во власти какого из способов находятся они сами, только один из них, второй же считают вообще непонятным и допускают его в лучшем случае в качестве курьеза. Так, нашей современности неисторический способ принципиально чужд, непонятен и потому считается неверным или по крайней мере несколько ненормальным. Спросите самих себя, призывает Дэвид Юм, или кого-нибудь из своих знакомых, хотели бы они еще раз пережить последние 10 или 20 лет своей жизни. Нет! Следующие двадцать будут лучше, скажут они –

«End from the dregs of life hope to receive,
What the first sprightly running could not give»[1].

Те, кто так ответит, – люди исторические; взгляд в прошлое вызывает у них стремление к будущему, воспламеняет в них решимость продолжать жизненную борьбу, зажигает надежду на то, что правильное еще придет, что счастье прячется за той горой, к которой они направляются. Ибо исторические люди верят, что смысл существования заключается в *процессе*, и назад они оглядываются только затем, чтобы, изучив предшествующие стадии процесса, понять настоящее и сильнее желать будущего. Но на тот же вопрос дается иногда и другой ответ: правда, и он сведется в результате, может быть, к тому же «нет!». Мы не хотим пережить эти 10 лет во второй раз. Но чем это обосновать? То будет обоснование не(над)исторического человека, который полагает, что каждый человек и каждое переживание, каждый прожитый день и час позволяют понять, для чего мы вообще живем: мир в каждое отдельное мгновение представляется ему готовым и завершенным. Чему могут научить новые 10 лет такому, чему не смогли научить 10 старых! Заключается ли смысл учения в счастье, в смирении, в добродетели или в раскаянии? В этом неисторические люди никогда не были между собой согласны, но они единодушно приходят к выводу: прошлое и настоящее – это единство и тождество, они

---

1 См. прим. к 29 [86].

равны друг другу во всем их многообразии и в качестве постоянного существования непреходящих типов представляют собой неподвижное образование, обладающее неизменной ценностью и одинаковым значением. Сотни различных языков соответствуют тем же типически неизменным потребностям человека, так что тот, кто понял бы сущность этих потребностей, не смог бы из всех этих языков извлечь никакого нового знания. Так и неисторический человек освещает своим внутренним светом судьбы всех народов и отдельных личностей, угадывая в своем ясновидении изначальный смысл изменчивых иероглифов и даже уклоняясь от притока все новых знаков: ибо как же может он не пресытиться среди бесконечного потока событий!

У нас такой подход редок и малоприемлем, ибо в исследовании прошлого мы требуем ненасытности и называем народы, которые живут и, как принято говорить, движутся по пути прогресса с этим стремлением, в положительном смысле «историческими» народами. Мы даже презираем тех, кто мыслит по-иному, напр. индусов, и объясняем себе их подход жарким климатом, присущей им косностью и прежде всего тем, что у них якобы «*ослаблена личность*»; как будто жить и мыслить неисторически — это признак вырождения и стагнации. Наших ученых мучает, что они никак не могут справиться с воссозданием истории Индии; они и сами не уверены в выведенной ими по западному образцу системе литературных жанров и сомневаются в отношении наиболее общих положений, напр. в том, является ли такая сильная и развитая философия, как учение Санкхьи, до- или постбуддистской. В отместку за свои сомнения и неудачи они с презрением относятся к этим народам как строптивым, косным и неподвижным. Исторические люди не замечают, насколько они неисторичны, насколько их собственный подход к истории служит не познанию, а жизни. Может быть, индийцы со своей стороны расценивают нашу жадность до истории, нашу оценку исторических народов и людей как западный предрассудок или даже как умственную болезнь. «Разве не так же неисторически, как и мы, — спросят они, — жили все те мужи, которые и у вас слывут

мудрецами? Или, может быть, Платон не был неисторическим человеком? – если выбрать из всех ваших прославленных греков лишь одного и не опровергать вас примерами целых поколений. И неужели вы всерьез полагаете, что некто, переживший тысячелетие, наполненное историческими событиями, *должен* намного ближе подойти к Богине Мудрости, чем другой, который ничего из этого не пережил? Может быть, именно ваша сегодняшняя манера заниматься историей, ваши к ней требования и есть прежде всего выражение так называемой "*ослабленной личности*", по крайней мере нам кажется, что именно в ваших сильных личностях, в великих людях вашей истории чрезвычайно мало этого самого "исторического сознания", "исторической объективности", обязательного для вас знания дат, знания великих сражений и народных характеров: едва ли у них была необходимость скрывать такого рода осведомленность, ибо жили-то они среди вас, а не среди нас».

Но предоставим индусам брюзжать сколько захочется; пусть они мудрее, сегодня мы можем порадоваться нехватке у нас мудрости и отдать должное своей склонности к «деятельной жизни и к прогрессу». Ибо речь пойдет о пользе истории, а именно о том, удалось ли нам уже извлечь из нее *всю ту пользу*, которую из нее можно извлечь. Да здравствует наш предрассудок, наш западный интерес к истории! Посмотрим же, прогрессируем ли мы при нашей вере в прогресс, в рамках этих наших «предрассудков», движемся ли мы хотя бы куда-нибудь, где мы еще не были?

Извлечь максимальную пользу из истории мы сможем, однако, только в том случае, если поймем, какой вред может она нам нанести. Известно, что от любой гипертрофированной добродетели можно не только пострадать, но и погибнуть, и потому достоинство истории едва ли будет ущемлено знанием того, что и она может приносить вред, что и от нее можно страдать и можно погибнуть. Следует ли по этой причине остерегаться любой гипертрофированной добродетели? Следует ли отказаться от пользы истории потому, что при ее гипертрофии существует опасность от нее пострадать? Или, быть может, знание о том, что от нее и в ней можно погибнуть, только подстегивает

отважную душу? Не является ли, наконец, целью всякого героизма, получить наибольший выигрыш именно от гибели? Думай как хочешь, сомневайся в гипертрофии истории, вообще отрицай, что верить в историю — это добродетель, во всяком случае это покажет, насколько перспективно и глубоко ты думаешь, думаешь ли вообще: пока что мы хотели бы обсудить вопрос о том, насколько история (т.е., с позволения моих читателей, любые занятия историей) способна также наносить *вред*.

30 [3]

Писать коротко. Писать коротко очень трудно, говорит Винкельман, и удается это далеко не каждому; когда автор пишет более пространно, его не так легко поймать на слове. Человек, написавший своему корреспонденту: у меня не было времени сделать это письмо короче, знал, чего стоит краткость.

30 [4]

Никакого пафоса. Почти никаких периодов. Никаких вопросов. Мало образов. Все очень сжато. Миролюбиво. Без иронии. Без климакса. Подчеркнуть логику, но очень кратко.

30 [5]

Что есть мудрость? В противоположность науке. | Предисловие.
Живо ли теперь стремление к истине? Нет. | Основная часть.
Нужно ли стремление к мудрости, потребность ли это? Нет. Но, может быть, оно станет скоро потребностью? Когда? Описание. | Послесловие.

30 [6]

Образование противоречит природе человека.

Что выйдет, если позволить природе развиваться самой, т.е. при сплошь случайных воздействиях: она бы и сформировалась, но *случайно*, в соответствии с безграничным неразумием природы; на бесчисленное количество экземпляров пришелся бы один удачный. В осталь-

ном – бессчетное число зародышей, погибших либо в борьбе внутренних сил, либо под воздействием извне. Гибель или в результате внутреннего противоречия (по мере укрепления разнонаправленных сил), или извне, от недостатка жизненного пространства и т.д.

Склонность эпохи к ярко выраженным односторонностям, ибо они свидетельствуют еще по крайней мере о жизненной силе природы: повсюду *сила* природы выступает предпосылкой. Ослабленные натуры совсем не стоит учитывать в плане воспитания; они немного значат и в добром, и в злом.

30 [7]

Относительно воспитания важны две максимы: 1) следует как можно скорее распознать силу индивида и затем все направить на то, чтобы обеспечить формирование этой силы за счет всех других, выраженных слабее; 2) следует привлекать *все* имеющиеся в наличии силы и создать между ними гармоническое отношение: слабые, требующие переключения, усилить, сильные, сверхсильные ослабить. Что принять в качестве масштаба? Счастье отдельного человека? Пользу, которую он приносит обществу? Специализированные люди полезнее, гармоничные – счастливее. Тот же вопрос сразу возникает вновь: большое сообщество, государство, народ – должны ли они развивать в себе отдельные специальные силы или многие? В первом случае государство будет способно вынести специальное формирование индивидов лишь постольку, поскольку специальные свойства отвечают *его собственной* цели, т.е. оно будет воспитывать с ориентацией на сильную сторону *часть* индивидов, а в остальных случаях будет ориентироваться не на силу и слабость, а следить за тем, чтобы определенное свойство, каким бы слабым оно изначально ни было, получило все же *развитие*. Если государство желает гармонии, то добиваться этого оно может двумя способами: либо путем гармонического развития всех индивидов, либо путем гармонизации индивидов со специальным развитием. В последнем случае оно будет стремиться к согласованию противоборствующих сил, т.е. удерживать сильные стороны в их исключительности от враждебности друг к другу,

взаимного разрушения, и попытается все объединить общей *целью* (церковь, успехи государства и т.д.).

Последний способ—это *Афины*, первый—*Спарта*. Первый способ значительно труднее и искусственнее, в большей степени подвержен вырождению, нуждается в контроле со стороны *врача*.

В наше время все спутанно и неясно. Современное государство становится все более спартанским. Не исключено, что благороднейшие силы иссякнут и отомрут вследствие увядания и переключения. Ибо я замечаю, что именно философия и науки подготовляют это сами. Они более не оплот, так как лишились своей собственной *цели*; т.е. ни одно сообщество не включает их больше в свою цель. Было бы необходимо основать *культурное государство*, противопоставленное тому лживому, которое теперь так себя называет, чтобы оно стало оплотом культуры.

30 [8]

Счастье единицы в государстве подчиняется общественному благу: что это означает? Речь не о том, что меньшинство используется на благо большинству, а о том, что отдельные люди подчиняются благу *высшей личности*, высшего экземпляра. Высшие индивиды—это творческие люди, будь то лучшие в моральном отношении или полезные в широком смысле, т.е. наиболее чистый тип, усовершенствующий человечество. Не существование государства любой ценой, а возможность для высших экземпляров жить и творить в государстве—вот цель общества. Она лежит и в основе возникновения государств, но только часто мнение о том, кто есть высшие люди, бывало ошибочным: нередко таковым считали завоевателя и т.д. Династии. Если существование государства невозможно больше поддерживать, настолько, что великие индивиды не могут в нем жить, то возникает страшное государство, основанное на нужде и разбое: место *лучших* индивидов занимают *сильнейшие*. Задача государства не в том, чтобы как можно больше людей жило в нем хорошо и нравственно—дело не в количестве,—но в том, чтобы существовала возможность жить доброй и прекрасной жизнью, чтобы оно служило базисом *культуры*. Короче: облагороженное

человечество — вот цель государства, его цель находится вне его, оно само — только *средство.*

Нынче нет начала, способного объединить все частные силы, и потому мы видим всеобщую враждебность, все благородные силы находятся в состоянии взаимной, истощающей их войны на уничтожение. Это следует показать на примере философии: она *разрушает*, потому что ничто не удерживает ее в рамках. Философ сделался существом *вредоносным* для всех. Он уничтожает счастье, добродетель, культуру, наконец и самого себя.

Между тем философия должна быть *союзом объединяющих сил, врачом культуры.*

30 [9]

Начало! Что! Гармоническое развитие! Следует ли того, кто обладает талантом скульптора, насильно принуждать к музыке, как отец Челлини упорно принуждал его играть на рожке и приучал к этому проклятому свисту——— делать сапожника портным? Зачем нужны общедоступные знания такому человеку! Мы часто путаем *слабую* натуру с гармонической. Гармония скорее всего возникает тогда, когда вся стягивается к одному центру, к одной кардинальной способности, а не когда многочисленные слабые силы устраивают концерт одновременно.

Должен ли эстетический человек быть гармоничным? Он лишен даже и эстетического применения, он лишен глубины. Рафаэль несомненно гармоничен.

30 [10]

Что есть красноречие?

Быть понятным? Но этого хочет и художник, иероглифы, жесты.

Понятно изъясняться словами?

Написанное это слово или произнесенное, на дефиницию не влияет.

Но сюда относится и поэзия, и проза. Да, риторика есть и *в* поэзии, но поэзия не часть риторики.

Но добиться понимания? Это ведь не обращение к одному только рассудку? Нет же ведь риторики в математике.

Словами возбудить деятельность чужого интеллекта и чужой воли?

Но это делает и разгоряченный человек, пьяный.

Делать это благоразумно?

Но так поступает и обманщик, лжец. Можно ли учесть в дефиниции моральность? Отсутствие предписания притворяться.

Делать это с благоразумием художника?

Но это делает и актер, а он ведь не оратор (даже если он играет роль оратора, он все же нечто иное, чем настоящий оратор).

Но цель ведь не эстетическая?

Только средство? Вспомнить об архитектуре.

Посредством слов способствовать с благоразумием художника тому, чтобы кто-либо думал или чувствовал в отношении какого-либо дела так, как это желательно.

Но относится ли «достижение» к дефиниции?

Нет. И когда цель не достигается, риторика все же имеет место.

Оратор старается посредством слов и жестом, с благоразумием художника, заставить тех, к кому он обращается с речью, думать и чувствовать то, что хочет он.

Но не того ли же пытаются достичь с помощью *диалектики*?

Как словами оказывается воздействие на рассудок?

Как на чувство?

Что отличает оратора от человека, говорящего со страстью, от обманщика? От актера?

В сущности, поэт и оратор — одно и то же. Каково позднейшее разделение их?

Искусство ли это, умение ли? Конечно, оратор — это художник. Но самые ранние ораторы, знали ли они об искусстве? Они унаследовали его как живую *практику*.

Важнее всего: выдвижение *темы*.

Затем: членение, рисунок, архитектура.

Затем: орнаментика и т.д.

Оратор в противопоставлении человеку *науки*.

Применение *stratagemata*[1] *диалектики* к *речи*.

---

1 *Зд.:* стратегий (от *греч.* *στρατηγήματα*).

30 [11]

Подлинная проблема – честность и художественное: подумать о Цицероне и романском принципе декоративности.

30 [12]

Поэтика. Риторика. Древняя философия. Мифология. Государство.

Этика.

30 [13]

Опыт о *греках*.

Государство. Этика. Религия. Философия. Поэтика. Риторика.

30 [14]

Гл. I.

Так называемый всемирный день и уничтожение пессимизма.

Откуда? Нелюди. Произнести слово «философ» у меня язык не поворачивается.

Современные люди молятся на *силу*.

Всюду описание слабости.

Все враждует, так как отсутствует скрепа.

Атомизм.

Гартмана вообще не упоминать.

30[15]

БЕДСТВИЕ ФИЛОСОФИИ

A. Нужды времени, требования к философу.

1. Спешка.
2. Не строить для вечности (новые дома).
3. Выцветшая религия.
4. Медицинская мораль. Натурализм.
5. Ослабленная логика (историей, естественными науками).
6. Отсутствие воспитателей.
7. Бесполезная и опасная *усложненность* потребностей, обязанностей.

8. Вулканическая почва.

Б. Нападки на философию.

1. Недоверие со стороны более строгих методов.
2. История лишает значения системы.
3. Церковь присвоила популярные эффекты.
4. Государство требует жить мгновением.

В. Образ философа.

1. Блеклость — эксцесс мышления не эффективен (Клейст).
2. Они находят точку, в которой начинается ученый.
3. Поповский спор.
4. Древнейшие времена.
5. Отсутствие великих образцов нравственности.
6. Всеобщая терпимость по отношению к конфликту между жизнью и мыслью.
7. Ущербная логика.
8. Бессмысленное воспитание студентов.
9. Жизнь философов и их генезис.

Г. Философия — может ли она быть фундаментом культуры? Да — но теперь уже нет: она слишком утончена и отточена, за нее нельзя больше держаться. Фактически философия позволила втянуть себя в поток нынешнего образования: она над ним больше не господствует. В лучшем случае стала наукой (Тределенбург).

Образ Шопенгауэра. Противоположность его эвдемонологической практике (умудренность перезрелых эпох, как у испанцев) и его лишь созерцаемой глубинной философии. С двух сторон осуждает он современность. На сегодня я не вижу других возможностей: для практики — житейская умудренность Шопенгауэра, для более глубоких потребностей — мудрость.

Кто не желает жить с этим противоречием, должен бороться за *усовершенствованную Physis*[1] (культуру).

---

1 Природу (от *греч.* *φύσις*).

30 [16]

Разве господин Ульрици мудрец? Разве его только и увидишь в свите Мудрости, словно одного из ее любимцев? Нет: к огорчению моему, нет, и ничего не поделаешь, он не мудрец. Ах, как было бы великолепно думать, что у нас, немцев, есть мудрец в Галле, мудрец в Мюнхене и т.д.: и особенно неохотно смотрим мы на то, как ускользает от нас Карьер, изобретатель реал-идеализма и деревянного железа: будь он хотя бы чуть-чуть менее мудр, как охотно признали бы мы его значение. Ибо это ведь позор, что нация не имеет ни одного мудреца, а только пять заведующих мышлением, и что Э. фон Гартман дает нам понять то, что знает сам: в данный момент философов в Германии нет.

30 [17]

Влияние кантовской философии. Клейст.

Наивность древних.

Только если можешь жить как философ, можно сказать, что у тебя есть философия: иначе все только слова (как у Платона, письмо 7).

30 [18]

1. Какое влияние философия оказывает сегодня *на философов*? Они живут так же, как все остальные ученые, даже политики. Шопенгауэр – уже исключение. Они не отличаются какими-либо особыми нравами. Живут ради денег. Пять мыслителей из «Всеобщей Аугсбургской газеты». Всмотримся в жизнь высших экземпляров, Канта и Шопенгауэра – это ли жизнь мудрецов? Остается наука: философы относятся к своему труду как артисты, отсюда у Шопенгауэра тяга к успеху. Быть философом – *удобно*: на них никто не претендует. Первая ночь Диогена. Они занимаются сплошными apices[1]: Сократ потребовал бы, чтобы философия снова спустилась к людям; популярной философии нет, а если и есть, то очень плохая. Философы обнаруживают все пороки времени, прежде всего торопливость, и строчат без остановки. Они не стесняются учить, даже будучи еще очень молодыми.

---

1 Вершинами (*лат.*).

Какое влияние философии чувствуется в тех, кого они воспитывают, я имею в виду *образованных* людей? У нас нет хорошей основы для ведения беседы, утонченной этики. Племянник Рамо.

Засилье эстетической точки зрения при рассмотрении величия жизни.

30 [19]

Слово «философия» в применении к немецким ученым и писателям доставляет мне в настоящий момент затруднения и кажется мне неподходящим. Я хотел бы его избежать и говорить пока что по-немецки без обиняков, только о хозяйстве мысли. Хочу рассказать, как я пришел к этому заключению.

30 [20]

Я настолько нескромен, что решаюсь говорить с «народом мыслителей» о немецком хозяйстве мысли (чтобы не говорить о философии). Где живет этот народ? — спросит иностранец. Там, где проживают пятеро мыслителей, на которых, как на воплощение современной немецкой философии, недавно было публично обращено всеобщее внимание: Ульрици, Фрошаммер, Губер, Карьер, Фихте. Что касается последнего, то о нем не составляет труда сказать нечто хорошее, так поступил даже злой гений Бюхнер: «Согласно господину Фихте-младшему, все люди с рождения имеют сопровождающего их духа, только у господина Фихте его нет». Но относительно остальных четырех мужей этот фанатический друг всего материального согласился бы со мной, что в них фосфоресцирует нечто, что в господине Фихте не фосфоресцирует. Итак: у одного нет духа, а четверо остальных фосфоресцируют, все вместе, оптом: все пятеро занимаются философией или, говоря на хорошем немецком, хозяйством мысли. На них и призывают обратить внимание заграницу, чтобы убедиться, насколько мы, немцы, все еще народ мыслителей. С полным основанием Э. фон Гартман рядом с ними назван не был: ибо он действительно обладает тем, что так хотел бы иметь младший Фихте, более того, при помощи этого нечто ему с успехом и весьма неподобающим образом уда-

ется водить за нос немцев, народ тех самых пяти мыслителей. Из чего можно заключить, что в народ мыслителей он больше не верит и, вероятно, – что еще хуже – не верит даже и в пятерых хозяйственников мысли. Однако к сонму святых причисляется нынче лишь тот, кто в них верит: вот почему имени Гартмана нет среди имен знаменитых людей германского рейха. Ведь у него есть дух, а «царством» владеют сегодня только нищие духом.

30 [21]

Профессора философии не развивают больше у своих учеников навыки мышления и даже умение вести дискуссию. Логика, как ее преподают, совершенно бесполезна. Да и учителя слишком молоды, чтобы научить чему-то большему, чем стандартные приемы научной работы. Так могут ли они быть воспитателями, вести к истине?

30 [22]

Добродетель, старомодное слово. Достаточно только подумать о молодых гимназических учителях, как бы они выглядели, если бы захотели выступать в роли наставников в вопросах морали.

30 [23]

С науками дело обстоит как с деревьями: удержаться можно только за крепкий ствол: за верхние ветки нельзя, тогда падаешь и к тому же ломаешь ветви. Так и с теорией познания.

30 [24]

Какая вдумчивость, какое знание души отличает времена Дидро и Фридриха Великого! Даже Минна фон Барнхельм, сплошь выстроенная на языке французского светского общества, кажется сегодня слишком утонченной. Мы – грубые натуралисты.

Я хотел бы, чтобы кто-нибудь показал, насколько целиком и полностью мы с нашим прославлением этического натурализма стали иезуитами. Мы любим естественное как эстетики, не как этики: но этиков у нас и не существует. Достаточно вспомнить о Шлейермахере.

30 [25]

Самое важное в мудрости то, что она удерживает людей от признания над собой власти момента. Потому она вне времени: ее цель укрепить человека, чтобы он любые удары судьбы умел выносить с одинаковой стойкостью, вооружить его для противостояния любому времени.

30 [26]

По сравнению с древними Монтень также этический натуралист, хотя безгранично богатый и мыслящий. Мы — натуралисты бездумные, причем об этом прекрасно знаем.

30 [27]

Симпатия к древности — прямо-таки страсть современности. Какой абсурд, что эволюционное учение принимается даже религией! Радость заключается в том, что нет ничего прочного, ничего вечного и нерушимого.

30 [28]

Отсутствие этических *знаменитостей*; решительно никакой готовности к их признанию. Теория силы, напротив, является повсюду как призрак. Пример: один говорит, что Гегель плохой стилист; другой — но он богат оригинальными и народными выражениями. Но это же относится только к материалу, искусство стилиста проявляется не в том, что у него имеется красивый мрамор, а в том, как он его обрабатывает. Так же и в этике.

30 [29]

Философы всегда стремились к безмятежности духа — сегодня они стремятся к состоянию абсолютно неспокойному: человек всецело растворяется в своей должности, в своем занятии. Тирании прессы не потерпит ни один философ. У Гёте в доме разрешалось держать только еженедельники и брошюры.

30 [30]

Существует искусство отстранять от себя вещи одними только словами и именами, которые им дают: ино-

странное слово нередко делает для нас чужим то, что мы очень хорошо знаем как нечто близкое. Если я говорю о мудрости и любви к мудрости, то я, конечно, ощущаю, что речь идет о чем-то более родном, более волнующем, чем если я скажу – «философия»: но, как сказано, нередко это именно искусство – не подпускать вещи к себе слишком близко. Ведь как часто в словах родного языка звучит что-то постыдное. Ибо кто же не устыдится назвать себя мудрецом или даже только начинающим мудрецом! А философом? Это каждый произносит с большой легкостью, с той же, с какой каждый носит титул доктора, ничуть не задумываясь о том, что он содержит в себе трудное обязательство думать, быть учителем. Предположим, что иностранное слово «философ» внушено стыдом и скромностью: или верно, быть может, что ни о никакой любви к мудрости тут нет и речи, и иностранное название, так же как и слово «доктор», призвано лишь прикрывать отсутствие содержания, пустоту понятия? Временами бывает чрезвычайно трудно доказать существование какой-либо вещи: так она переплетена с другими, извращена, спрятана, разбавлена и ослаблена, тогда как имена постоянны и соблазнители настойчивы. Является ли то, что нынче именуется философией, действительно любовью к истине? И остались ли теперь вообще истинные друзья мудрости? Заменим же, не робея, слово «философия» словами любовь к истине, и посмотрим, совпадают ли они.

30 [31]

Незнание Плутарха. Монтень выше, чем он. Самый влиятельный автор (по Смайлу). Возможен ли вообще новый Плутарх? Ведь все мы живем в лишенной стиля атмосфере натуралистической нравственности; фигуры античности часто кажутся нам декламациями.

30 [32]

Христианство достигло более высоких форм, но широкие массы возвратились к низшей ступени. Теперь очень трудно вернуться к простоте древних.

30 [33]

Иезуиты ослабили и смягчили претензии христианства для того, чтобы утвердить и свою власть. Протестантизм начал с объявления adiaphora в широчайших массах.

30 [34]

Грациан обнаруживает такую мудрость и ум в сфере житейского опыта, с которыми сегодня ничто не может сравниться. Мы умеем брать действительность под микроскоп, наши романисты умеют видеть (Бальзак, Диккенс), но только требовать и объяснять не умеет никто.

30 [35]

Склонность наших философов к музыке есть в то же время бегство от очевидностей этики. Там не существует больше ни требований, ни гения доброты, ни трансцендентного сострадания. Когда возможность оправдания переносится в сущность, античные системы морали лишаются смысла.

30 [36]

Философы стремятся избегнуть влияния науки: она их гонит. Видно, в чем ее слабость. Она больше не движется вперед, потому что она сама всего лишь наука, она постепенно становится всего лишь пограничной службой.

30 [37]

24 Введение
8 Внутренний мир.
8 Объективность.
8 Гартман.
8 Противоядия.
—
56

30 [38]

Набросок *«Несвоевременных размышлений»*.

1. Образованный филистер.
2. История.
3. Философ.

4. Ученый.
5. Искусство.
6. Учитель.
7. Религия.
8. Государство. Война. Нация.
9. Пресса.
10. Естествознание.
11. Народ. Общество.
12. Сношения.
13. Язык.

31. Осень 1873 — зима 1873–1874

31 [1]

Утро минуло, и полдень
Жарко голову печет.
Мы устроимся в беседке,
Воспоем мы нашу дружбу,
Что была зарею жизни
И зарей вечерней станет.
В полдень же она лишь песнь.
Разве утреннее небо
Обещало нам так мало ———

31 [2]

Перикл говорит об афинских праздниках, о красивом и дорогом убранстве дома, вид которого прогоняет мрачных духов. Мы, немцы, очень страдаем от этих мрачных духов. Шиллер надеялся, что обращение к красоте и величию, эстетическое воспитание повлечет за собой и моральное возвышение. Вагнер, напротив, надеется, что моральные силы немцев обратятся, наконец, к искусству, чтобы и здесь обрести серьезность и достоинство. Искусство он воспринимает так строго и серьезно, как только возможно, тем самым надеясь пережить чувство радости. У нас все искажено и неестественно; людям, которые хотят посредством искусства доставить нам радость, мы создаем величайшие трудности, требуя от них моральной гениальности и величия характера. Поскольку формирование талантливейших художников затруднено и им приходится все силы тратить на борьбу, мы, нехудожники, стали, наоборот, чрезвычайно небрежными во всем, что касается моральных требований к самим себе; жизненные принципы и воззрения диктуются соображениями удобства. Легко относясь к жизни, мы теряем истинную потребность в искусстве. Когда жизнь, как это было в Афинах, но-

сит в своем лоне долг, призыв, деяние, усилие, то люди умеют чтить и искусство, праздники и вообще образование, чтить и жаждать того, чтобы они давали радость. Вот почему моральная слабость немцев и есть главная причина того, что у них нет культуры. Правда, они исключительно работоспособны, все делают быстро, наследственное трудолюбие проявляется почти что как сила природы. В чем и обнаруживает себя их моральная слабость!

31 [3]

Склонность нашего времени к одностороннему развитию объясняется тем, что хотя бы отдельные стороны еще свидетельствуют о жизненной силе: прежде чем что-либо создать, нужно приложить силу. Если налицо слабость, то все усилия направлены на сохранение существующего любой ценой. Как у чахоточного, который жаждет жизни и каждое мгновение думает о здоровье, т.е. о самосохранении. Если в какую-либо эпоху таких натур много, то она начинает в конце концов чтить силу, даже грубую и враждебную, например Наполеон в виде желтого здорового тигра в письме *Марвица.*

31 [4]

Кто знаком с античной моралью, будет удивлен, сколь многое из того, что воспринимается теперь с медицинской точки зрения, воспринималось тогда с моральной, как много болезней души, ума тогда препоручалось для лечения философу, а теперь врачу — как для успокоения нервов применяются теперь щелочные растворы и наркотики. Древние были намного умереннее, сознательно умереннее в своей повседневной жизни; они умели воздерживаться и во многом себе отказывать, чтобы не потерять власть над собой. Их слова о морали всегда опираются на примеры тех, кто жил так, как говорят эти слова. Я не понимаю, о каких далеких и редких вещах ведут речь современные этики. Они рассматривают человека как странное спиритуалистическое существо, они считают недостойным обходиться с человеком с античной откровенностью и говорить о многочисленных нужных ему, хотя и низких потребностях. Стыдливость заходит столь далеко, что можно поду-

мать, будто у современного человека только видимость тела. Я думаю, что вегетарианцы с их предписанием употреблять менее обильную и более простую пищу принесли больше пользы, чем новейшие моральные учения вместе взятые – пусть это и некоторое преувеличение. Нет никаких сомнений, что воспитатели будущего снова пропишут человеку более строгую диету. Считается, что воздух, солнце, хорошее жилище, путешествия, а также медицинские лекарства и яды принесут современному человеку здоровье. Но все, что дается человеку с трудом, ему больше не рекомендуется. Максима заключается в том, чтобы быть и больным, и здоровым наиприятнейшим способом. Но это ведь и есть продленная *маленькая* неумеренность, т.е. недостаток самодисциплины, который проявляется в конечном счете как всеобщая спешка и impotentia[1].

31 [5]

Некоторые вещи обретают прочность только после того, как становятся слабыми: до тех пор они подвержены опасности внезапной и насильственной гибели. В старости здоровье становится все здоровее. Христианство, напр., защищают сегодня так усердно и будут защищать еще долгое время потому, что оно стало самой удобной религией. Теперь, после того, как оно перетянуло на свою сторону самую прочную вещь на свете – человеческую леность и тягу к удобству, у него появилась перспектива стать чуть ли не непреходящим. Так и философия именно сегодня получила самую высокую оценку и имеет наиболее многочисленных представителей: она больше не мучает людей, многих даже развлекает, и каждому позволено раскрывать рот и болтать сколько вздумается, не подвергаясь никакой опасности. Вещи сильные, насыщенные страстью, подвергаются опасности, могут внезапно погибнуть, надломиться и попасть под удар молнии. Удар случается с полнокровными. Наши нынешние философы уж точно умрут не от удара. С тех пор как философия стала исторической дисциплиной, она сделалась безвредной и тем обеспечила себе бессмертие.

---

1 Бессилие (*лат.*).

31 [6]
[+ + +] в то время как философ, сознательный представитель этого союза, более не находит признания, не заслуживает веры, но считается лжецом, тем, кто обещает слишком многое. 3) самое строгое из направлений философии готово превратиться в релятивистскую систему, подобную *πάντων μέτρων ἄνθρωπος*[1]. Тем самым с нею покончено: ибо нет ничего более невыносимого, чем такие стражи границы, не знающие ничего, кроме «здесь дальше нельзя», «туда вход воспрещен», «этот заблудился», «мы ничего не знаем с абсолютной достоверностью» и т.д. Эта почва абсолютно неплодородна. Так с этим покончено? Император Август совсем маленьким мальчиком повелел лягушкам вокруг загородного дома замолчать, так как они своим кваканьем нарушали его покой; с этого момента они умолкли, как сообщает Светоний.

31 [7]
Если бы нынешние философы мечтали о своем полисе, то это, наверное, был бы не Платонополис, но Агрогополис (город бездельников).

31 [8]
К характеристике эпохи.

В отношении религии я замечаю утомление, люди наконец устали от значащих символов. Все возможности христианской жизни, самые строгие и самые легкие, безобидные и бездумные, самые сознательные, опробованы, пришло время изобрести нечто новое. Может быть, придется снова и снова включаться в старый круговорот. Правда, выплыть из водоворота непросто, после того как он крутил нас несколько тысячелетий. Даже насмешка, цинизм, враждебность по отношению к христианству себя исчерпали; мы видим ледяное поле в момент оттепели, лед повсюду растрескался, покрыт грязью, не блестит, на нем лужи, он опасен. Здесь уместно, мне кажется, осторожное воздержание. Так я оказываю почтение религии, пусть

---

1 «Человек – мера всех вещей» (*греч.*) (изречение, приписываемое греческому философу Протагору).

и умирающей. Наше дело – смягчать и успокаивать, как в случае с тяжелыми, безнадежными больными; протестовать следует только против плохих, недумающих, пускающих пыль в глаза врачей (каковы в большинстве ученые).

Христианство скоро созреет для критической истории, т.е. для казни.

31 [9]

Следует обратить внимание на то, что огромное количество философии уже усвоено, люди уже пресытились ею. Чего только из области прикладной философии не содержит каждая беседа, каждая модная книга, каждая наука! В каком огромном количестве поступков проявляется, что нынешний человек получил в наследство бесконечно много философии. О такой наследуемой философии свидетельствуют уже гомеровские герои. Я думаю, человечество не перестанет философствовать даже если никто не будет занимать кафедры.Чего только не заглотнула в себя теология! Думаю, всю этику. Такое мировоззрение, как христианство, должно постепенно принять в себя все этические учения, бороться с ними, привлекать их к себе, вступать в спор – даже уничтожать, когда они становятся сильнее и устойчивее.

31 [10]

Я думаю о первой ночи Диогена. Вся античная философия была направлена на упрощение жизни и учила известной свободе от потребностей: нет сильнее целебного средства от любых социальных переворотов. В этом смысле немногочисленные философские вегетарианцы сделали для человечества больше, чем все новейшие учения; и до тех пор, пока философы не найдут в себе мужество искать совсем иной строй жизни и демонстрировать его своим примером, они ничего не стоят.

31 [11]

С науками, как с деревьями, удержаться можно только за крепкий ствол и нижние ветви, но не за крайние и верхние; иначе свалишься вниз, да еще и ветки обломаешь. Так и с философией: горе юношам, которые жмутся к своим оракулам!

Примечания

Текстологические знаки

— означает одно нечитаемое слово,

— — два нечитаемых слова,

— — — незаконченное предложение,

[...] пропуск в рукописи.

Слова, подчеркнутые Ницше одной чертой, переданы курсивным шрифтом, подчеркнутые двумя или более чем двумя чертами, — полужирным.

Примечания Д. Колли и М. Монтинари, в которых в основном даются ссылки на другие работы Ницше и указываются цитируемые им источники, дополнены примечаниями словарно-культурологического характера, подготовленными А.А. Карельским.

Переводы иноязычных (в основном латинских и греческих) выражений и цитат на предшествующих страниц выполнены А.Г. Жаворонковым и А.А. Карельским.

Список сокращений, принятых в примечаниях

РТ — «Рождение трагедии».

ДШ — «Давид Штраус в качестве исповедника и писателя».

ПВИ — «О пользе и вреде истории для жизни».

ШКВ — Шопенгауэр как воспитатель».

1. Осень 1869

Из тетради P II 1b

1 [1] Набросок к «Греческой драме».
...как если бы кто-то говорил о Тангейзере... — «Тангейзер» — опера Рихарда Вагнера.
homunculus — алхимический термин, означающий искусственно созданного человека.

1 [6] *С Эдипом в Колоне умерла и трагедия* — «Эдип в Колоне» — трагедия Софокла, повествующая о смерти царя Эдипа.
Софокл единственный достигает покоя. «Неистовствующий владыка» — см. у Платона в «Государстве» (329b–d): «Ведь в старости возникает полнейший покой и освобождение ото всех этих вещей; утихает и прекращается напряженность влечений, полностью возникает такое самочувствие, как у Софокла, то есть чувство избавления от многих неистовствующих владык» (пер. А.Н. Егунова).

1 [7] Набросок к «Сократу и трагедии».
Платоном, который признает неистовство, но над ним иронизирует — см. в диалоге Платона «Федр» (244a–245b).

1 [19] *Знаменитое состязание между Апеллесом и Протогенесом* — имеется в виду состязание в живописном искусстве между Апеллесом — любимцем Александра Великого — и жившим на острове Родос Протогенесом: Апеллес зашел в мастерскую Протогенеса, но нашел там лишь чистую доску. Тогда он в качестве свидетельства своего визита начертил от руки на доске тончайшую линию. Обнаружив рисунок, Протогенес принял вызов и прочертил на линии Апеллеса еще одну, более тонкую. В конце концов Апеллес возвратился в мастерскую Протогенеса и прочертил третью линию, разделившую две предыдущих.
Семпер — см. прим. к 1 [21].
Плиний — Ницше ссылается здесь на труд Плиния Старшего «Естественная история», на место, где описывается вышеназванное состязание.

1 [20] *Отсюда слава Отто Яна, такого добродетельного, ограниченного, без полета воображения* — Ян Отто (1813–1869) — немецкий филолог-классик и музыковед.

1 [21] Ницше ссылается здесь на сочинение архитектора и друга Рихарда Вагнера Готфрида Семпера (1803–1879) «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Frankfurt/M., 1860).

1 [24] Набросок к «Сократу и трагедии».

1 [25] Набросок к «Сократу и трагедии».

1 [27] Набросок к «Сократу и трагедии».

1 [30] *13 век Крестьянина Гельмбрехта* — «Крестьянин Гельмбрехт» — поэма (ок. 1250) австрийского странствующего поэта Вернера Садовника, названная по имени главного героя — молодого человека, мечтавшего стать дворянином, примкнувшего к шайке разбойников и трагически погибшего.

Цитируется Ницше по книге Людвига Уланда «Старые верхне- и нижненемецкие народные песни с комментарием и примечаниями» (Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen. Zweiter Band: Abhandlung. Stuttgart, 1866).

1 [32] См. прим. к 1 [30].

1 [33] *Падение с Левкадской скалы* — по преданию, с Левкадской скалы (в Акарнании) бросилась в море знаменитая древнегреческая поэтесса Сапфо, отвергнутая юношей Фаоном. Предание о Левкадской скале связано с обрядом, относившимся к культу Аполлона: на Левкадской скале был храм Аполлона, откуда каждый год в определенный день свергались в море преступники в качестве искупительных жертв.

1 [34] См. прим. к 1 [30].

1 [36] См. прим. к 1 [30].

сколион — греч. «застольная песня» — древнегреческая короткая песня, часто политического содержания, исполнявшаяся на общих пиршествах.

1 [37] *Гервинус* Георг Готфрид (1805–1871) — немецкий писатель и историк литературы, автор пятитомной «Ис-

тории немецкой поэзии» (Geschichte der deutschen Dichtung. Leipzig, 1853).

...считал «странной ошибкой» Шиллера то, что он пророчил гибель земной красоте — см. в стихотворении «Нения» Шиллера: «Смерть суждена и Прекрасному — богу людей и бессмертных» (пер. М. Михайлова).

1 [43] Набросок к «Сократу и трагедии».

1 [44] Набросок к «Сократу и трагедии».

На иерархической лестнице божественной мудрости дельфийский оракул поместил Софокла ниже, чем Еврипида — по преданию, на вопрос: «Кто из эллинов самый мудрый?» дельфийский оракул ответил: «Мудр Софокл, мудрей Еврипид, а мудрее всех Сократ». Но Сократ отказался признать себя мудрецом: «Я-то знаю, что я ничего не знаю...»

1 [45] *В Новое время таким соединением искусств являются, напр., великие итальянские trionfi* — Trionfi — в Италии в эпоху Ренессанса карнавальные представления на мифологические сюжеты с искусно выполненными декорациями.

...и не пыталось бы избавиться от своего страха посредством корибантовых плясок — корибанты — в греческой мифологии служители Великой матери богов Реи-Кибелы, сопровождавшие ее с оргиастическими плясками.

1 [52] *благодаря Мусагету Сократа* — Мусагет — греч. букв. «водитель муз» — поэтический эпитет, употребляемый, вслед за Гомером, как правило, по отношению к Аполлону. Здесь, вероятно, означает «гений».

1 [53] *Подобные контрасты встречаются уже в Nomos Pythios Сакада* — т.н. Пифийский ном, введенный в программу Пифийских игр (объединявших спортивные и музыкальные агоны — состязания), устраивавшихся примерно с 590 г. до н. э. около города Дельфы в честь Аполлона неким Сакадом, представлял собой композицию на флейте. Ном состоял из пяти частей и должен был изображать этапы борьбы Аполлона с драконом Пифоном, охранявшим оракул Геи (анакруса — вступление, проба — начало борьбы, катакелевсмос — призыв (т.е. собственно борьба), ямбы — триумфальная песнь, сиринги — издыхание дракона).

1 [56] *προσόδιον* — гимн, исполняемый при шествии в храм.

1 [57] *Таковы и маленькие фарсы Гаррика* — Гаррик Давид (1716–1779) — знаменитый английский актер, исполнитель ролей в шекспировских драмах, в том числе и роли Гамлета. Гаррик приобрел славу реформатора английского театра. Сущность его сценической реформы состояла в отказе от ходульности и искусственности и обращении на сцене к жизненной правде.

Гамлет, говорит Рапп, это почти пародия на античную драму (Орестея) — Ницше ссылается здесь на книгу немецкого языковеда и историка литературы Морица Раппа (1803–1883) «Английский театр» (Studien über das englische Theater. Tübingen, 1862). *Гамлет* — в исполнении Давида Гаррика (см. прим. выше). *Орестея* — единственная дошедшая до наших дней трилогия Эсхила, включающая в себя трагедии «Агамемнон», «Жертва у гроба» («Хоэфоры») и «Эвмениды».

1 [58] См. в трагедии Шекспира «Троил и Крессида» монолог Улисса о «болезни, что истощает силы» (акт I, сцена 3).

1 [59] *Вакханки, представленные на сцене при дворе Архелая* — Еврипид умер при дворе македонского царя Архелая в 406 году до н. э. Постановка одной из последних трагедий Еврипида «Вакханки» (405 г. до н. э.) при дворе царя Архелая исторически не подтверждена.

1 [62] Источник цитаты не установлен.

1 [63] Ср. 1 [109].

1 [67] *τρυγῳδία* — пародия на слово *τραγῳδία* (трагедия — *греч.*)

в Сикионе Адрасту посвящали песни — Адраст — в греческой мифологии царь Аргоса. Согласно Геродоту, в Сикионе, где Адраст получил власть из рук Полиба (деда по материнской линии), существовал его культ, здесь «прославляли его страсти представлениями хоров», почитая его «вместо Диониса» (Геродот V, 67).

во времена Тимофея — Тимофей (ок. 450 — ок. 360 до н. э.) — древнегреческий поэт. К 419–416 относится его ном (хоровая поэма без строфического деления) «Персы», в котором сочетаются вычурный пафос с нарочитым натурализмом.

Мы знаем, что Писистрат благоволил к Феспиду — Писистрат — афинский тиран (правитель) в 560–527 гг. до н. э. Феспид — древнегреческий поэт-трагик, родоначальник аттической трагедии.

1 [69] *Во всяком случае дифирамб и фаллика должны различаться* — ср. в «Поэтике» Аристотеля: «Как и комедия, возникнув первоначально из импровизаций: [трагедия] — от запевал дифирамба [комедия от запевал], фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах...» (1449a, 11–11; пер. М.Л. Гаспарова).
Почему элементы представления соединились только с дифирамбом, а не с пэаном — Дифирамб — древнегреческая хоровая культовая песнь в честь бога Диониса. Пэан — древнегреческая хоровая культовая песнь в честь бога Аполлона.

1 [71] Ср. 1 [53].

1 [72] *deus ex machina* — драматургический прием, применявшийся в античной трагедии: запутанная интрига получала неожиданное разрешение во вмешательстве бога, который посредством механического приспособления появлялся среди действующих лиц, раскрывал неизвестные им обстоятельства и предсказывал будущее.

1 [78] *Все, чему учили нас благочестивые отцы...* — в прямом переводе с греческого И. Анненского: «Предания отцов, как время стары, / И где те речи, что низвергнут их, / Хотя бы в высях разума витал ты?» («Вакханки», 201–203).

1 [79] *Бернгарди называет Еврипида рупором и описателем нравов охлократии* — в своей книге «Очерк греческой литературы» (Grundriß der Griechischen Literatur. Halle, 1836).
О. Мюллер замечает... — в своей книге «История греческой литературы» (Griechische Literaturgeschichte. Breslau, 1841).

1 [86] См. сочинение Августа Вильгельма Шлегеля «Лекции о драматическом искусстве и литературе» (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur). Ссылки на цитаты сделаны по изданию «Kritische Schriften und Briefe» (hg. von E. Lohner, 2 Bde., Stuttgart, 1966–1967). Здесь 1 [95].

1 [87] См. прим. к 1 [86].

1 [88] См. в «Государстве» Платона: «Однако мы еще не предъявили поэзии самого главного обвинения: она обладает способностью портить даже настоящих людей... мы — даже и лучшие из нас, — слушая, как Гомер или кто иной из творцов трагедий изображает кого-либо из героев охваченным скорбью и произносящим длиннейшую речь, полную сетований, а других заставляет петь и в отчаянии бить себя в грудь, испытываем... удовольствие и, поддаваясь этому впечатлению, следим за переживаниями героя, страдая с ним вместе и принимая все это всерьез» (пер. А.Н. Егунова).

1 [89] См. прим. к 1 [86].

1 [90] См. прим. к 1 [86].
dei ex machina — см. прим. к 1 [72].

1 [91] См. прим. к 1 [86].
Филемон (ок. 361–263 до н. э.) — древнегреческий комический поэт.

1 [92] *Несмотря на это, оракул объявляет его почти столь же мудрым, что и Сократ* — см. прим. к 1 [44].

1 [93] См. прим. к 1 [86].
Аристофан Византийский (ок. 260 — ок. 180 до н. э.) — один из лучших грамматиков и критиков времен Птолемеев.

1 [95] См. прим. к 1 [86].

1 [96] См. прим. к 1 [86].

1 [97] См. прим. к 1 [86].

1 [98] См. прим. к 1 [86].

1 [99] См. прим. к 1 [86].
Ко многим еврипидовским прологам относится то, что Шолье сказал о Радамисте Кребийона — Шолье Гийом Амфри (ок. 1639–1720) — французский поэт. «Радамист и Зенобия» — трагедия, принесшая литературную славу французскому драматургу Просперу Жолио Кребийону (1674–1762).

1 [100] См. прим. к 1 [86].

1 [103] См. прим. к 1 [86].

1 [104] См. прим. к 1 [86].

1 [105] См. прим. к 1 [86].

1 [106] Набросок к «Сократу и трагедии».
1 [107] Набросок к «Греческой музыкальной драме».
1 [109] Ср. 1 [63].
1 [110] Ср. 2 [7], 2 [8].
1 [112] *Philologus* — один из старейших и авторитетнейших немецких журналов в области исследования античности.
Флекайзен — издатель ежегодников по классической филологии.
Алкидамант — древнегреческий ритор и софист, живший в IV веке до н. э.

2. Зима 1869–1870 — весна 1870

Из тетради P I 14b

2 [7] Ср. 1 [110].
2 [8] Ср. 1 [110].
2 [22] *Но единовластие «Илиады» и «Одиссеи» было признано лишь позднее, очевидно, сочинителями киклических поэм* — киклические поэмы — древнегреческие поэмы мифологического содержания, слагавшиеся в послегомеровскую эпоху (VII–VI вв. до н. э.). Киклические поэмы представляли собой суммарную обработку обширных мифологических циклов; единство действия заменялось хронологическим нанизыванием эпизодов.
2 [22] *Точка зрения Велькера* — Ницше имеет в виду книгу Фридриха Готтлиба Велькера «Теогония Гесиода» (Hesiodische Theogonie. Elberfeld, 1865).
2 [30] *О διαδοχαί...* — διαδοχαί τῶν φιλοσόφων («Преемники философов» — *греч.*) — труд перипатетика Сотиона, явившийся основным источником для Диогена Лаэртского.
Свида и Гезихий — Свида (Суда) — название византийского толкового словаря греческого языка, содержащего объяснение античных реалий, биографические заметки, цитаты из древних авторов и т.д. Гесихий Александрийский (IV–V вв. н. э.) — автор наиболее обширного греческого словаря периода античности.

3. Зима 1869–1870 – весна 1870

Из тетради P I 15a

3 [1] Ср. 1 [45]; 1 [53].
великие итальянские trionfi – см. прим. к 1 [45].
Чем отличаются мистерии и моралите от греческих дифирамбов – мистерия – западноевропейская средневековая религиозная драма, возникшая на основе литургического действа. Моралите – нравоучительная аллегорическая западноевропейская драма XV–XVI вв., действие в которой сводилось к дискуссиям о христианских добродетелях.
...получили дальнейшее развитие благодаря мелической поэзии – мелическая поэзия – греческая песенная поэзия VII–VI вв. до н. э. Мелические произведения всегда исполнялись в сопровождении музыкальных инструментов.

3 [9] *Erga* – *Ἔργα καὶ ἡμέραι* («Труды и дни» – *греч.*) – дидактическая поэма Гесиода.
Oedipus Rex – одна из драм Софокла.

3 [12] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
котурны – род сандалий на очень толстой подошве у древнегреческих и римских актеров с целью увеличения роста исполнителя роли.

3 [14] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».

3 [15] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».

3 [16] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».

3 [18] Ницше ссылается здесь на работу немецкого философа-идеалиста Эдуарда фон Гартмана (1842–1906) «Философия бессознательного» (Philosophie des Unbewußten. 1869).

3 [25] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».

3 [26] «Хоэфоры», или «Жертва у гроба» – трагедия, вместе с трагедиями «Агамемнон» и «Эвмениды» входящая в состав единственной дошедшей до наших дней трилогии Эсхила «Орестея».

3 [27] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».

3 [28] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».

3 [32] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».

3 [33] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
3 [35] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
3 [36] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
3 [40] Набросок к «Дионисическому миросозерцанию».
3 [49] См. в «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллера (письма 6 и 26).
3 [56] Ср. 3 [39].
как у Гёте в «Тайнах» — «Тайны» — стихотворный фрагмент, относящийся к 1789 г.
3 [66] См. в «Поэтике» Аристотеля (1450b, 15–19).
3 [68] См. в «Риторике» Аристотеля (1403b, 22–26).
3 [72] *элеаты* — представители др.-греч. философской Элейской школы (конец VI–V вв. до н. э.). Общим для элеатов было убеждение в том, что чувства дают нам не достоверные знания, а только ложные мнения.
3 [79] *дисколия* — (*от греч.* *δυσκολία*) — придирчивость, брюзгливость.
3 [82] *Ζόννυξος... Διόνυσος* — диалектные варианты имени Диониса
Ζαγρεύς — один из эпитетов Диониса-охотника.

4. Август–сентябрь 1870

Из тетради N I 1

4 [1] *Демонстрировали Chassepot* — Chassepot — винтовка системы Шаспо.

5. Сентябрь 1870 — январь 1871

Из тетради U I 3–3a

5 [1] Ср. 5 [22]; 5 [42].
5 [10] См. прим. к 1 [37].
5 [11] См. в «Государстве» Платона (329b–d).
5 [12] Неточная цитата из «Государства» Платона (601b).
5 [13] См. стихи 7–8 в трагедии Софокла «Эдип в Колоне».
5 [14] См. в «Законах» Платона (соответственно 672c и 653a–654a).

5 [15] См. в «Законах» Платона (639d–642a, 645d–650b, 665a–c, 671a–674c).

5 [18] *Шиллер в эпизоде Макса и Тэклы* – в поэме «Валленштейн».
Сцена с принцем Гомбургским – в пьесе Генриха фон Клейста «Принц Гомбургский» (действие третье, явление пятое).

5 [22] Ср. 5 [1].

5 [39] См. «Максимы и рефлексии» Гёте (203).

5 [40] Ницше имеет в виду предисловие к сочинению Макса Мюллера «Эссе» (Essay: 1. Band. Beiträge zur vergleichenden Religionswissenschaft).

5 [57] *«Смерть Сигурда, потомка Одина, не в силах предотвратить смерть Бальдра...»* – Сигурд (нем. – Зигфрид) – в германо-скандинавской мифологии – герой, подвиги которого описываются, помимо прочего, в «Старшей Эдде», в «Младшей Эдде» и в первой части «Песни о нибелунгах». Бальдр – в скандинавской мифологии юный бог, любимый сын Одина и Фригг. Его смерть служит как бы предвестием гибели богов и всего мира.

5 [71] Ницше ссылается здесь на сочинение Макса Мюллера «Эссе» (Essay: 1. Band. Beiträge zur vergleichenden Religionswissenschaft).

5 [97] Ср. 5 [103].

5 [103] *Против недостойной еврейской фразы о небесах на земле* – вероятно, Ницше имеет в виду строки из поэмы Гейне «Германия. Зимняя сказка»:
Я новую песнь, я лучшую песнь
Теперь, друзья, начинаю:
Мы здесь, на земле, устроим жизнь
На зависть небу и раю. (Пер. В. Левика)

5 [109] *Если мы будем все снова и снова бросаться в Этну...* – подобно великому греческому мыслителю Эмпедоклу из Агригента (483–423 до н. э.), по преданию, покончившему с собой, бросившись в жерло Этны.

5 [113] *Я придерживаюсь прагерманской веры: все боги должны умереть* – ср. 5 [57] и см. прим. к этому фрагменту.

5 [116] План трагедии «Эмпедокл»; см. 8 [30–37]; 9 [4].

5 [124] Ср. 3 [66].

6. Конец 1870

Из тетради U I 1

6 [17] Перечень филологических работ Ницше, написанных им в период до 1870 года.

De Laertii Diogenis fontibus — конкурсная работа, начатая Ницше по предложению университета в ноябре 1866 года и удостоившаяся в 1867 году премии.

Analecta Laertiana — статья Ницше о Диогене Лаэртском, опубликованная в журнале «Rheinisches Museum für Philologie» в 1870 году.

Certamen — имеется в виду «Состязание Гомера и Гесиода» (Certamen Homeri et Hesiodi).

Флорентийский трактат — статья Ницше «Флорентийский трактат о Гомере и Гесиоде», опубликованная в 1870 году в журнале «Rheinisches Museum für Philologie».

7. Конец 1870—апрель 1871

Из тетради U I 2b

7 [4] *Диотима* — мантинейская жрица, образом которой воспользовался Платон в своем «Пире»: в беседе с Сократом она развивает учение о любви как жажде творчества в красоте.

Пифия — древнегреческая жрица-прорицательница в храме Аполлона в Дельфах.

Сивиллы — в греческой мифологии — пророчицы, прорицательницы, в экстатическом состоянии предсказывавшие будущее.

Здесь мы вспоминаем о немецкой женщине, как изобразил ее Тацит — см. «О происхождении германцев и местоположении Германии» (18–20).

7 [5] Ср. 10 [1].

7 [9] *Появление Декамерона во время чумы* — действие в книге новелл Джованни Боккаччо «Декамерон» (1350–1353) происходит во Флоренции, во время чумы 1348 г.

7 [11] *По Катуллу...* — см. в «Книге стихотворений» Катулла (90).
7 [16] Ср. 10 [1].
7 [17] Ср. 10 [1].
7 [19] *Псалм 1,6; 9,6* — указанные места в Библии звучат соответственно следующим образом: «Ибо знает Господь путь праведных, а путь нечестивых погибнет», «Ты вознегодовал на народы, погубил нечестивого, имя их изгладил на веки и веки».
7 [20] *Атли, игру которого слушают змеи. Если он уронит лиру, змеи его убьют* — Ницше ошибается: согласно преданию, в яму со змеями по приказу гуннского короля Атли был брошен бургундский король Гуннар, который зубами, руки у него были связаны, играл на лире, и как только он прекратил играть, змеи начали жалить его.
7 [23] Ср. 7 [121].
7 [24] Ср. 7 [121].
7 [25] Ср. 7 [121].
7 [31] *λάθε βιώσας* — один из принципов философии Эпикура.
7 [32] *Демодок и Фемий* — выведенные в «Одиссее» Гомера певцы-кифареды.
7 [43] Ср. 7 [122];
смотри у Тацита — Ср. 7 [4].
7 [55] *Загрей как индивидуация* — Загрей — в греческой мифологии одна из архаических ипостасей бога Диониса. Загрей по приказу Геры был растерзан титанами.
Ему в жертву Фемистокл приносит перед битвой при Саламине трех юношей — в утро битвы с персами (битвы при Саламине), когда афиняне спасали независимость греческих племен, их главнокомандующий Фемистокл, чтобы склонить на свою сторону успех, принес в жертву богу Дионису — Пожирателю Сырого Мяса трех юношей-пленников, собственноручно задушив их на виду у всего флота.
7 [74] Ср. 7 [103].
о жертве Фемистокла — см. прим. к 7 [61].
7 [94] *Шиллер о хоре как о сосуде рефлексий* — см. в предисловии Шиллера «О применении хора в трагедии», предшествовавшем его трагедии с хорами «Мессинская невеста».

7 [103] Ср. 7 [74].
7 [121] Ср. 7 [23], 7 [24], 7 [25], 7 [31].
7 [122] Ср. 7 [31].
так же как и сократовская Диотима — см. прим. к 7 [4].
7 [122] *inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant nec aut consilia earum aspernantur aut responsa neglegunt* — Cornelius Tacitus, De origine et situ Germanorum VIII.2 (пер. по изд.: Корнелий Тацит «О происхождении германцев и местоположении Германии». В кн.: Соч. в двух томах. Т. 2. М.: Наука, 1970. С. 357).
7 [123] *...титаны на куски разрывают будущего владыку мира, ребенка Диониса Загрея...* — см. прим. к 7 [55].
Из улыбки Фанеса родились олимпийские боги... — у орфиков известен миф о возникновении из Яйца мирового, плавающего в водах, Фанеса, божественного творца, сияющего, как солнце.
7 [124] К РТ.
7 [126] К РТ.
Применить эту великолепную шиллеровскую терминологию... — см. в статье Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии».
7 [127] Ср. РТ 6.
par nobile fratrum — источник выражения — «Сатиры» Горация (II, 3, 243), где упоминаются как пример распутства и безрассудного расточительства два брата, у которых было в обычае за обедом подавать блюдо из соловьев.
7 [128] К РТ.
7 [130] Набросок плана к РТ.
7 [138] Ср. 10 [1].
7 [141] Ср. 9 [13].
7 [142] Набросок плана к РТ.
7 [143] *Успокоение и отдохновение у Аристотеля в Политике и Этике. Олимп в Политике Аристотеля* — см. в «Политике» Аристотеля (1342a, 4–11; 1340a, 9–12).
7 [147] *Influxus physicus* — это понятие обозначает у Декарта и окказионалистов взаимодействие души и тела.
7 [160] Ср. 7 [119].
7 [173] Фрагмент, написанный в связи со статьей Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии».

7 [174] Набросок к РТ.
Ср. РТ 1.
7 [199] Ср. 11 [1].
7 [204] *Когда два Кортиева волокна ударяются друг о друга...* — Кортиевы волокна — часть т.н. Кортиева органа — периферической части звуковоспринимающего аппарата у человека, преобразующей звуковые колебания в нервное возбуждение.

8. Зима 1870–1871 — осень 1872

Из тетради U I 5a

8 [1] Ср. 7 [122].
8 [5] Ср. РТ 4.
Всеобщий тип аполлинического гения воплощен в маленьком сообществе семи мудрецов — «Семь мудрецов» — древнегреческие философы и государственные мужи в VII–VI вв. до н. э., сочинявшие афоризмы, т.н. «гномы». Состав «семерок» был различным. Самый ранний из дошедших до нас списков принадлежит Платону. Это уже IV в. до н. э. В диалоге Платона «Протагор» о мудрецах сказано: «К таким людям принадлежали и Фалес Милотский, и Питтак Митиленский, и Биант из Приены, и наш Солон, и Клеобул Линдийский, и Мисон Хенейский, а седьмым между ними считался лаконец Хилон» (343a).
Эпименид, загадочный «спящий» — древнегреческий жрец, прорицатель и поэт, по преданию, необычайно долго проспавший в зачарованной пещере. Родом с Крита. Совершил очистительные обряды в Афинах после Килоновой смуты (VII в. до н. э.).
Олимп, фригийский авлет — авлет, т.е. «флейтист». В трактате «Мнение Платона о поэтическом искусстве, его видах и наилучшей гармонии и ритме» Прокл, говоря о боговдохновенности фригийской гармонии ссылается на платоновский диалог «Минос»: «Мы считаем, что он полагает, что только эта (т.е. дорийская) из гармоний удовлетворительна для воспитания, а

у фригийской гармонии существует способность к боговдохновенности (как в «Миносе» об этом мудро говорит, 318b), что мелодии Олимпа прирождены только для того, чтобы сподвигать тех, кто находится в экстазе к состоянию одержимости, а для воспитания не годятся» (I, 62, 4–9).

8 [7] Ср. РТ 5, 6.

Его эстетическая веселость разрешается в майевтике... — майевтика — метод Сократа извлекать скрытое в человеке знание с помощью искусных наводящих вопросов.

8 [15] Ср. РТ 14.

8 [30–37] Наброски к драме об Эмпедокле; ср. 5[116]; 9[4].

8 [46] *Свидетельство Пратина: пение перекрывается музыкой* — древнегреческий драматург VI–V вв. до н. э. Пратин был поборником архаизирующей линии в искусстве; сопротивляясь музыкальным новшествам на афинской сцене, он стремился возродить дорийские напевы и лады.

Платон говорит, что поэты его времени примешивали к дифирамбу френосы, гимны и пеоны — Френос — в древнегреческой трагедии песня-плач, исполняемая хором. Пеон — песня в честь бога Аполлона.

8 [50] *конъектура* — вариант, предложенный для восстановления испорченного места в тексте рукописи.

Academica — философское произведение Марка Туллия Цицерона (написано в 45 г. до н. э. в имении Цицерона Academia); в сохранившейся части работы речь идет о достоверности познания.

iam nam quibusquam quicquam enuntiare verbis — конъектура Ницше, предлагаемая вместо «quam quibusnam quisquam enuntiare verbis» в значении «которую кто же <смог бы> выразить какими-либо словами» (Cicero, Academica, I.6.9–10).

Epistola ad Varronem — имеется в виду одно из писем Цицерона к Варрону, помещенное в 9-й книге собрания писем Цицерона (Cicero, Epistulae ad familiares, IX).

os et ius — конъектура, предлагаемая Ницше вместо «os huius» в значении «лицо этой <младшей Академии>» (Cicero, Epistulae ad familiares, IX.8.1.5).

Tacitus, dialogus — имеется в виду принадлежащий Корнелию Тациту Dialogus de Oratoribus (в рус. пер.: «Диалог об ораторах»).

Apro parce — конъектура, предлагаемая Ницше вместо «at parce» в значении «погоди» (Tacitus, Dialogus de oratoribus, 27.1); Апр — один из участников диалога, защищающий современных ему ораторов в споре с другим участником диалога, Мессалой; указанные слова произносит, обращаясь к Мессале, третий собеседник, Матерн.

8 [60] *Предсказывать будущее я собираюсь только наподобие гаруспиков...* — гаруспики — в Древнем Риме жрецы, гадавшие на внутренностях жертвенных животных.

8 [83] *Odi profanum vulgus et arceo* — см.: Гораций, «Оды», III, I, 1–4.

8 [87] *μελέτη δὲ τοι — γνῶθι σαυτόν* — слова «познай самого себя» приписывают одному из семи греческих мудрецов, спартанцу Хилону.

μηδὲν ἄγαν — изречение, приписываемое Солону, афинскому государственному деятелю и поэту, одному из семи греческих мудрецов.

μέτρον ἄριστον — слова, приписываемые спартанцу Клеобулу Линдскому.

καιρὸν γνῶθι — слова, приписываемые Питтаку из Митилены, одному из семи греческих мудрецов.

ἐγγύη παρὰ δ' ἄτα — изречение, начертанное в храме Аполлона в Дельфах.

8 [89] *pereat diabolus atque irrisores* — строчки из старинной студенческой песни «Гаудеамус».

8 [90] *Шиллер характеризует мораль Фиеско...* — см. в «Обращении к публике» Шиллера по поводу его драмы «Заговор Фиеско в Генуе».

8 [103] *pereat diabolus atque irrisores.* — См. прим. к 8 [89].

9. 1871

Из тетради U I 4a

9 [1–3] Варианты названия РТ.

9 [4] Набросок к драме об Эмпедокле; ср. 5 [116]; 8 [30–37].

9 [5] Ср. РТ 19.

9 [8] *Человек, который мог перепутать мендельсоновского Илью и Лоэнгрина* – «Илья-пророк» – оратория Мендельсона, написанная в традициях Баха («Страсти по Матфею»). «Лоэнгрин» – романтическая опера Рихарда Вагнера.

9 [9] Ср. РТ 7, 8, 19.

9 [10] *Подлинный смысл шиллеровского текста был выявлен Бетховеном, который дал нам нечто бесконечно более возвышенное и совершенное* – на слова стихотворения Шиллера «К радости» Бетховен написал финальную часть Девятой симфонии.

9 [13] Ср. 7 [141].

9 [14] Ср. 7 [141].

9 [18] *...главное действующее лицо в Гикетидах* – «Гикетиды» («Просительницы») – трагедия Еврипида.

9 [32] Ср. РТ 17.

9 [35] *Кальдерон (или Лопе) – совершенное выражение романской праформы, ателланы* – Лопе – Лопе де Вега. Ателлана – вид народного импровизационного театра в Древнем Риме с постоянными типами-масками.

9 [41] *deux ex machina* – см. прим. к 1 [72].

9 [43] *Erga* – см. прим. к 3 [9]

9 [54] Ср. 9 [49].

9 [57] *deux ex machina* – см. прим. к 1 [72].

9 [65] Ср. 9 [8].

9 [71] *Романтизм противоречит не Шиллеру и Гёте, а Николаи и всему Просвещению* – Николаи Кристоф Фридрих (1733–1811) – немецкий писатель, литературный критик и книгоиздатель. Автор романа «Радости молодого Вертера» (Freuden des jungen Werthers – Leiden und Freuden Werthers des Mannes», 1775), являющегося плоской пародией на известный роман Гёте. Его узкорационалистическое просветительство вызвало резкую критику со стороны Гердера, Гёте, Шиллера.

9 [74] Из письма Шиллера Гёте от 6 июля 1802 года.

9 [75] Ср. 9 [11]; 9 [77].

9 [76] *Воспользоваться шиллеровской Прогулкой* — «Прогулка» — стихотворение Шиллера 1795 года.

9 [77] Шиллер о пьесе Шекспира «Ричард III» в письме к Гёте от 28 ноября 1797 г.

Из письма Гёте Шиллеру от 25 ноября 1797 года.

9 [81] Из письма Шиллера Гёте от 26 декабря 1797 года. Перевод данного отрывка взят из собрания сочинений Шиллера в семи томах. (М.: Худ. лит-ра, 1957. Т. 7. Письма.

9 [82] Шиллер о своей поэме «Валленштейн» в письме Гёте от 1 декабря 1797 года.

9 [83] См. письмо Шиллера Гёте от 29 декабря 1797 года. См. письмо Гёте Шиллеру от 27 декабря 1797 года.

9 [84] Из письма Шиллера Гёте от 26 декабря 1797 года.

9 [85] *...не тот, что в романском Просвещении с его Эмилем* — имеется в виду просветительский роман Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или о воспитании».

Картина Дюрера, изображающая рыцаря, смерть и дьявола — гравюра Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513–1514).

9 [90] *Гёте признает, что он сочиняет патологически* — см. в письме Гёте Шиллеру от 27 декабря 1797 года.

9 [91] *Academica Цицерона* — см. прим. к 8 [50].

Tacitus, dialogus de oratoribus — см. прим. к 8 [50].

Cicero. Catilinaria — имеются в виду речи Цицерона против Катилины.

9 [104] Ср. РТ 8.

9 [109] Ср. 9 [123].

Лягушки. — Комедия Аристофана.

9 [114] *Трагическая идиллия Франчески да Римини у Данте* — см. в «Божественной комедии» Данте (Ад. Песнь пятая, 73–142).

9 [123] *(ср. Клейн, т. 6)* — Ницше ссылается здесь на труд Юлиуса Леопольда Кляйна «История драмы» (Geschichte des Drama's. Leipzig, 1865–1869, Bd. VI, 1: Das italienische Drama (1868).

9 [125] *fabula docet* — формула, вводящая нравоучительный вывод басни, ее мораль.

9 [126] *Верное чувство Шиллера относительно хора...* — в предисловии Шиллера «О применении хора в трагедии»,

предшествовавшем его трагедии с хорами «Мессинская невеста».

9 [130] *эпоха семи мудрецов* — см. прим. к 8 [5].

9 [131] *Аристотель о ἦθος музыки* — см. в «Политике» (1339a, 21–25; 1340a, 5–6).

9 [135] *Здесь перед нами разверзается inferno, вынести который мы можем только об руку с Виргилием* — подобно Данте в «Божественной комедии».

9 [137] Ср. РТ 19.

9 [138] Ср. РТ 11.

9 [139] Ср. РТ 12.

9 [142] Ср. РТ 19.

9 [143] Ницше ссылается здесь на сочинение Якоба Буркхардта «Культура Ренессанса в Италии» (Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig, 1869).

9 [144] *Dialogus de oratoribus* — см. прим. к 8 [50].

9 [145] В качестве эпиграфа Ницше выбрал отрывок из стихотворения Шиллера «Власть песнопения» (1789). *Затем сравнить с «Прогулкой»* — см. прим. к 9 [76].

9[147] Ср. 9[71].

10. Начало 1871

Из тетради Mp XII 1c

10 [1] Ф.Н. Сократ и греческая трагедия. Издание Х.Й. Метте.

11. Февраль 1871

Из тетради Mp XII 1b

11 [1] Ф.Н. Сократ и греческая трагедия. Издание Х.Й. Метте.

12. Февраль 1871

Из тетради Mp XII 1d

12 [1] Ф.Н. Сократ и греческая трагедия. Издание Х.Й. Метте.

13. Весна–осень 1871

Из тетради Mp XII 1a

13 [1] Ницше цитирует стихотворение Гёте «Песнь странника в бурю».
13 [2] Ср. РТ 21.

14. Весна 1871 – начало 1872

Из тетради P I 16

14 [2] *deux ex machina* – см. прим. к 1 [72].
14 [2] *ἐπεισόδιον* – диалог между хоровыми партиями.
14 [22] *Sub specie aeterni* – выражение из «Этики» Спинозы, доказывающего, что «природе разума свойственно постигать вещи под некоторой формой вечности».

16. Лето 1871 – весна 1872

Из тетради P II 8b

16 [3] *...следует связать с высказываниями Софокла в Государстве Платона, I* – см. в «Государстве» Платона 329b–d.
16 [14] *Добрая Эрида – как ее понять?* – Эрида – в греческой мифологии богиня раздора. В дидактической поэме Гесиода две Эриды: одна вызывает войну и вражду и нелюбима людьми, другая – полезна людям, заставляя их состязаться в труде.
16 [17] Ср. 14 [27–29].
16 [18] *Erga* – см. прим. к 3 [9].
16 [21] *Erga* – см. прим. к 3 [9].
16 [28] *Erga* – см. прим. к 3 [9].
16 [30] *odium figulinum* – в «Трудах и днях» Гесиода говорится о доброй Эриде, богине раздора, которая, пробуждая в ремесленниках «вражду и зависть», заставляет их тем самым плодотворно работать.
16 [39] *Раздор на Керкире* – междоусобная борьба двух партий на острове Керкира в Ионическом море во время

Пелопонесской войны. См. в «Истории» Фукидида (напр., III, 70–85).

Гроте 3, с. 536—Ницше ссылается здесь на немецкий перевод книги английского филолога и историка культуры Георга Гроте (1794–1871) «История Греции» (Geschichte Griechenlands. Leipzig, 1850/1856).

17. Сентябрь–октябрь 1871

Из тетради N I 2

17 [9] *Гесихий*—Гесихий из Александрии (жил в V в. н. э.), составитель монументального словаря греческой лексики.

Inscript[iones] Boeoticae—по изданию: K. Keil, Sylloge Inscriptionum Boeoticarum. Leipzig, 1847.

Oratores Attici—по изданию: J.G. Baiter, H. Sauppe, Oratores Attici. Zürich, 1839–1850.

Oenomai Cynici—имеются в виду фрагменты Эномая из Гадары; возможно, по изданию: F.W.A. Mullach, Fragmenta philosophorum graecorum, vol. II. Paris, 1867.

φώρα γοητῶν—не дошедшее до нас сочинение Эномая, упоминание о котором мы находим у Евсевия Кесарийского («Приготовление к Евангелию», V. 21).

Ach<illes> Tat<ius>—греческий писатель V в. н. э., автор романа «Левкиппа и Клитофон».

Euseb<ii> Praeparatio evangelica—апологетический трактат Евсевия Кесарийского, христианского автора III–IV вв. н. э.

Theodoret—Теодорет Кирский—христианский богослов и писатель IV–V вв. н. э.

18. Конец 1871—весна 1872

Из тетради Mp XII 2

18 [1] Набросок к «О будущности наших образовательных учреждений». То же относится к фрагментам 18 [2–3], 18 [5–12].

19. Весна 1872 – начало 1873

Из тетради P I 20

19 [1] Материал к сочинению о «Философе», или о греческих философах до Платона; предполагаемые заглавия этого сочинения свидетельствуют о развитии и разнообразии дополняющих друг друга позиций, с которых Ницше собирался рассматривать понятие «философ»: 19 [13], 19 [36], 19 [85], 19 [98], 19 [131]. Темы настоящих фрагментов: истина и ее ценность, борьба искусства и познания, цена лжи и историческое развитие греческой философии легли в основу работы Ницше «Философия в трагическую эпоху Греции» и статьи «Об истине и лжи во внеморальном смысле». Фрагменты, записанные Ницше в этой тетради, носят подчеркнуто единый характер.

19 [4] Ницше предполагал посвятить свою работу Шопенгауэру.

19 [18] *νοῦς* – в древнегреческой философии начало сознания и самосознания в космосе и человеке, принцип интуитивного знания. Анаксагор поставил ум у истоков возникновения мира.

19 [58] *Филологи нашего времени оказались недостойны того, чтобы иметь право зачислить мою книгу по своему ведомству...* – т.е. «Рождение трагедии из духа музыки».

19 [59] *Διαδοχαί...* – см. прим. к 2 [30].

19 [68] Ср. 19 [138].

19 [79] *...соотнесены как звуковые фигуры Хладни с самим звуком...* – Хладни Эрнст Флоренс Фридрих (1756–1827) – немецкий физик, основатель экспериментальной акустики. Фигуры Хладни – фигуры, образуемые скоплением мелких частиц сухого песка вблизи узловых линий на поверхности колеблющейся под воздействием звуковых волн пластинки.

19 [96] *В Греции философия пошла от великого математика* – т.е. от Фалеса.

При всем его антимифическом образе мыслей в Дельфах он считался «мудрецом» – Фалес считался одним из «семи мудрецов» (см. прим. к 8 [5]).

19 [116] *νοῦς* — см. прим. к 19 [18].

19 [138] Ср. 19 [68].

veracité du dieu — согласно утверждению Декарта в «Первоначалах философии», «первейший из атрибутов Бога — его высочайшая правдивость», неспособность ко лжи.

19 [140] *Отношение приблизительно такое, как между звуковыми фигурами Хладни и колебаниями* — см. прим. к 19 [79].

19 [180] См. прим. к 19 [1].

19 [188] Ср. 19 [214]; 19 [287]; 19 [325].

19 [197] *Поведение Сократа во время процесса военачальников весьма удивительно...* — имеется в виду следующий эпизод: в 406 г. Сократ входил в афинский Совет Пятисот и в качестве главы его дежурной части — эпистата пританов — председательствовал в афинском народном собрании, когда там разбиралось дело стратегов — победителей при Аргинусских островах. В качестве председателя он проявил замечательную принципиальность и стойкость и воспротивился требованиям некоторых политиков и народной массы, требовавших немедленного осуждения и казни всех стратегов. Хотя благородное и мужественное поведение Сократа не смогло предотвратить позорной для афинян расправы над их же собственными военачальниками.

19 [201] *...коммерческий успех, выпавший на долю романа Фрейтага* — цикл романов (6 томов) немецкого историка культуры и писателя Густава Фрейтага (1816–1895) «Предки» (Die Ahnen. Первый том вышел в 1872).

19 [224] *Влажность относится к сущности природы: влажность есть сущность природы. Так рассуждает Фалес* — согласно Фалесу, вода — это основное, или исходное, начало всего, и земля плавает в воде.

19 [259] *Фрейтаг, Инго* — Инго — герой романа Густава Фрейтага «Предки» (см. прим. к 19[201]).

Ауэрбах, в женщине из Аугсбурга — видимо, Ницше имеет в виду крепость Линденфельс в долине Рейна. В крепости Линденфельс в свое время была заключена «прекрасная дама из Аугсбурга» Клара Детт.

Ауэрбах — резиденция фогта, находившаяся, как и крепость Линденфельс, на земле, принадлежавшей бенедиктинскому монастырю Лорш. Со второй половины XVIII века оба этих памятника лежат в руинах.

19 [270] *δὸς μοὶ ποῦ στῶ* — начало приписываемого Архимеду изречения, оканчивающегося словами: «...и я сдвину землю».

19 [277] *Etes titok* — название музыкального произведения Ницше.

Miserere — Miserere, mei Deus (Помилуй меня, Боже — *лат.*). Католическая молитва, представляющая собой текст 50-го псалма.

19 [294] *...подобно Коцебу по отношению к Гете-Шиллеру...* — Коцебу Август Фридрих Фердинанд (1761–1819) — немецкий писатель и драматург, выступал против Гёте и Шиллера, просветителей и Французской революции, опошляя просветительские идеи. Был убит прогрессивно настроенным студентом К. Зандом.

21. Лето 1872 — начало 1873

Из тетради U I 4b

21 [1] Перечень публикаций, запланированных на осень 1872 года и зиму 1872–1873 годов.

21 [4] *Quod felix faustum fortunatumque vertat!* — В буквальном переводе: «Пусть это окажется успешным, благоприятным и удачным!»

21 [7] См. прим. к 21 [1].

21 [8] См. прим. к 8 [50].

23. Зима 1872–1873

Из тетради Mp XII 4

23 [26] *ἀκμή* — (*букв.*: высшая точка, острие — *греч.*) — возраст около 40 лет, считавшийся у греков серединой жизни человека.

καθαρμοί — название поэмы Эмпедокла.

23 [30] анаксагорова гипотеза о *Noûs* – см. прим. к 19 [18].
23 [31] *Noûs* – см. примеч. к 19 [18].
23 [32] *de coelo* – (*греч.*: *περὶ οὐρανοῦ*) – трактат Аристотеля; к критике Аристотелем теории Эмпедокла – 284а.

24. Зима 1872–1873

Из тетради U II 7a

24 [7] См. письмо Гёте Шарлотте фон Штайн от 15 июня 1786 года.
24 [8] См. письмо Гёте Шарлотте фон Штайн от 3 марта 1783 года.
causa finalis – цель, получающая идеалистическое истолкование как причина.
24 [9] См. письмо Гёте Шарлотте фон Штайн от 27 марта 1784 года.

25. Зима 1872–1873

Из тетради P II 12b

25 [1] *подчинены требованиям... хородидаскала* – хородидаскал (*греч.* *χοροδιδάσκαλος*) – человек, который занимался обучением хора.

26. Весна 1873

Из тетради U I 5b

26 [1] *infinitum... Indefinitum* – бесконечность... конечность (*лат.*).
Теория эманации, Спир. – Ницше ссылается здесь на труд Африкана Спира «Мышление и действительность» (Denken und Wirklichkeit. Leipzig, 1873).
Копп – Ницше ссылается здесь на сочинение Германа Коппа «История химии» (Geschichte der Chemie. Teil II. Braunschweig, 1844).

Юбервег— Ницше ссылается здесь на сочинение Фридриха Юбервега «Обзор истории философии от Фалеса до наших дней» (Grundgriß der Geschichte der Philosophie von Thales bis auf die Gegenwart. Berlin, 1867).

26 [1] *Quidquid est, est; quidquid non est, non est*— см.: Kant, Principiorum primorum cognitionis metaphysicae nova delucidatio: Akademie-Ausgabe, Bd. 1. Berlin, 1910. S. 283 (пер. по рус. изд.: Кант. Соч. в шести томах. Т. 1. М.: Мысль, 1963. С. 268–269).

26 [5] *Sennerti physica Viteb<ergae>*— имеется в виду труд натурфилософа, последователя атомизма Даниэля Сеннерта (1572–1637) (Daniel Sennert, Physica hypomnemata de rerum naturalium principiis, occultis qualitatibus, de atomis es Mistione, de generatione viventium et spontaneo viventium ortu. Francofurti, 1636); в Виттенберге вышел другой труд Сеннерта: Epitome naturalis scientiae (Vitebergae, 1618).

Magneni Demokritus reviviscens Ticini— имеется в виду жизнеописание Демокрита, написанное Иоанном Хризостомом Магненом (ок. 1590—ок. 1679) (Iohannes Chrysostom Magnenus, Democritus reviviscens sive de atomis. Pavia, 1646); в Тицине вышел другой труд Магнена: Exercitationes de tabaco (Ticini 1648).

Maignani cursus philosoph<icus>— имеется в виду труд французского ученого Эммануэля Меньяна (1601–1676) (Emmanuel Maignan, Cursus philosophicus. 4 vols. Toulouse, 1652).

26 [15] Из писем Гёте Эккерману соответственно: от 18 мая 1824 года, 3 мая 1827 года, 2 января 1824 года и 4 января 1824 года. Ницше цитирует по книге Эккермана «Разговоры с Гёте» (Gespräche mit Goethe. Leipzig, 1868).

26 [16] Первый набросок к ДШ.

26 [18] Ср. ДШ 1.

26 [20] Ср. 29 [226]; 32 [4].

27. Весна–осень 1873

Из тетради U II 1

27 [1] Набросок к ДШ. Почти весь материал настоящей рукописи посвящен подготовке к написанию ДШ.

27 [2] *Systume de la nature*—работа философа XVIII века Поля Гольбаха.

27 [11] См. в «Политике» Аристотеля (1335b, 26–1336a, 2).

27 [12] В «Собрании сочинений» (Vermischte Schriften. Göttingen, 1867. 1, 77).

27 [21] См. прим. к 27 [12], т. 1, с. 259, 261 и след., 264 и след.

27 [25] См. прим. к 27 [12], т. 1, с. 284, 299, 306, 309, 310.

27 [31] *Unusquisque mavult credere quam judicare*—фраза из трактата Сенеки De vita beata (в рус. пер.: «О блаженной жизни») (I, 4).

27 [37] Ср. 27 [77].

27 [38] Ср. 27 [29].

27 [59] Набросок к ДШ.

27 [60] Набросок к ДШ.

27 [61] Набросок к ДШ.

27 [62] Набросок к ДШ.

27 [63] Набросок к ДШ.

27 [78] Предисловие к ДШ, от которого Ницше впоследствии отказался.

28. Весна–осень 1873

Из тетради Mp XIII 1

28 [1] Ср. ДШ 8.

29. Лето–осень 1873

Из тетради U II 2

29 [1] К теме «Истина» см. также 29 [2], 29 [3], 29 [4], 29 [8], 29 [10–21].

29 [6] Бенжамен Констан (1767–1830) – французский писатель и публицист. Автор психологического романа «Адольф» (1815). Источник цитаты не установлен.
Племянник Рамо – Диалог Дени Дидро, переведенный на немецкий язык Гёте.

29 [8] *credo quia absurdum* – изречение Тертуллиана, раннехристианского писателя и теолога II–III вв. н. э.

29 [10] Ср. 29 [13].

29 [14] *ingenii largitor venter* – фраза из сатур Персия (Aulius Persius Flaccus, Saturae: Prologus, 10–11).

29 [24] Ницше ссылается здесь на работу немецкого астронома и физика Карла Фридриха Цёльнера (1834–1882) «О природе комет. Очерки истории и теории познания» (Über die Natur der Kometen. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Erkenntnis. Leipzig, 1872).

29 [26] Ср. 29 [23].

29 [28] *Defienda me Dios de my* – старинная испанская поговорка, упоминаемая Монтенем в «Опытах» (книга III, глава XIII «Об опыте»).

29 [43] Источник цитаты не установлен; ср. 29 [184].

29 [44] Источник не установлен.

29 [51] С данного фрагмента начинается полемика Ницше с работой Эдуарда фон Гартмана «Философия бессознательного». Ницше цитирует по изданию: Philosophie des Unbewußten. Berlin, 1869. См. также о Гартмане в этой тетради (29 [52–55], 29 [59], 29 [66], 29 [72]). Ср. ПВИ 9.
...их упорядочивающим νοῦς... – см. прим. к 19 [18].

29 [52] Цитата из Гартмана по изданию 1869 года.
...и уподобило бы мировой процесс вычерпыванию воды данаидами – Данаиды – в греческой мифологии – 50 дочерей царя Даная. В Аиде данаиды несут вечное наказание, наполняя водой дырявый сосуд.

29 [59] Цитата из Гартмана по изданию 1869 года.

29 [60] Ср. ПВИ 6.
Ницше цитирует работу Грильпарцера «О пользе изучения истории» («Über den Nutzen des Studiums der Geschichte»).

29 [61] Ср. ПВИ 2.

29 [62] Ср. ПВИ 6.

29 [64] Ср. 29 [6].

Тут я согласился бы с испанцем Хуаном Хуарте... — Хуарте, или Гуарте, Хуан (1520–1580) — испанский врач и мыслитель, известность которому принес его труд «Examen de ingenios para las sciencias» («Проверка способностей к наукам» — исп.; около 1557). Немецкий перевод книги вышел в 1873 году.

29 [65] См. прим. к 29 [60]; ср. ПВИ 4.

29 [66] Цитата из Гартмана по изданию 1869 года.

...в подтверждение чего шельма Гартман процитирует нам Откровение Иоанна 10,6 — указанный стих звучит следующим образом: «И клялся живущим во веки веков, который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море, и все, что в нем, что времени уже не будет».

при помощи обществ Шульце-Делича — имеется в виду «Иудаический институт Делича» (Institutum Judaicum Delitzschianum), основанный в 1866 году протестантским теологом Францем Деличем (1813–1890) с целью проповеди Евангелия среди иудеев.

29 [68] См. прим. к 29 [60].

29 [70] См. в «Истории» древнегреческого историка Полибия 1, 1, 2. Ср. ПВИ 2.

29 [71] *Редактор газеты с тиртеевой боевой трубой...* — Тиртей (2-я половина VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик. По преданию, хромой школьный учитель, посланный афинянами в Спарту взамен требуемой военной помощи и сумевший своими песнями поднять боевой дух спартанцев. Имя Тиртея стало нарицательным для обозначения представителей гражданской позиции.

29 [72] Цитаты из предисловия к гегелевским «Лекциям о философии Истории».

29 [73] Как 29 [72].

29 [74] Как 29 [72].

propter vitam vitae perdere causas — фраза из «Сатир» Ювенала (VIII, 84).

29 [75] Цитата из вступительной лекции Шиллера «В чем состоит изучение мировой истории и какова цель этого изучения».

29 [77] Из письма Гёте Эккерману от 16 февраля 1826 года.

29 [78] Из письма Гёте Эккерману от 21 июля 1827 года. Ср. ПВИ 2.

29 [79] Из письма Гёте Эккерману от 11 сентября 1828 года.

29 [86] *And from the dregs of life hope to receive,*
What the first sprightly running could not give— Ницше цитирует по немецкому изданию книги Дэвида Юма «Беседы о естественной религии» (Gespräche über natürliche religion. Leipzig, 1781). Юм берет эти стихи из пьесы Джона Драйдена «Аурангзеб» (акт IV, сцена 1).

29 [87] Ср. ПВИ.

29 [88] Ср. ПВИ.

29 [89] Ср. ПВИ.

29 [90] Набросок плана к ПВИ.

29 [92] Ср. ПВИ.

29 [93] Источник цитаты из Мирабо не установлен.

29 [94] Источник цитаты не установлен.

29 [95] Источник цитаты из Нибура не установлен.
les historiens de Ms. Thiers—Адольф Тьер (1797–1877)— французский государственный деятель и историк. Автор многотомных «Истории консульства и Империи» и «Истории Французской революции».

29 [96] Ср. ПВИ.

29 [97] Набросок плана к ПВИ.

29 [98] *...жизнь, представляющая собой никогда не завершающийся Imperfectum...* — Imperfectum — имперфект — в немецком языке грамматическая форма времени глагола, обозначающая длительное (незаконченное) действие в прошлом (в отличие от Perfekt — перфекта).

29 [99] К ПВИ.

29 [100] К ПВИ.

29 [101] Набросок плана к ПВИ.

29 [102] Набросок к ПВИ.

29 [105] Из письма Нибура Адаму Мольтке от 9 декабря 1796 года.

29 [106] Из письма Гёльдерлина брату от 4 июня 1799 года.

29 [107] Из письма Гёльдерлина брату от 1 января 1799 года.

29 [110] Из письма Гёте Шиллеру от 5 апреля 1797 года.

29 [111] Из письма Шиллера Гёте от 21 апреля 1797 года.
29 [113] Ср. ПВИ 3.
29 [114] Ср. ПВИ 3.
29 [116] Фрагмент написан Ницше в связи со статьей Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии».
29 [125] Из писем Гёте Шиллеру от 2 января 1804 года и 19 декабря 1798 года соответственно.
29 [126] Из письма Шиллера Гёте от 23 июля 1798 года.
29 [127] Из писем Гёте Шиллеру от 21 февраля 1798 года и 31 января 1798 года соответственно.
29 [128] Из письма Шиллера Гёте от 2 января 1798 года.
29 [129] Из письма Шиллера Гёте от 2 января 1798 года и из письма Гёте Шиллеру от 3 января 1798 года соответственно.
29 [130] Ср. ПВИ 5.
29 [135] *Отношение приблизительно такое же, как между автором кельнских передовиц и Тиртеем* — ср. 29 [71] и см. прим. к этому фрагменту.
29 [136] *чутье к изгладившимся следам, вычитывание из палимпсестов, даже мириопсестов* — палимпсест — от греч. *πάλιν* («снова») и *ψάω* («скоблю, стираю») — древняя рукопись, написанная на пергаменте после того, как с него смыт или счищен прежний текст. Мириопсест — слово, выдуманное Ницше по аналогии с первым. Первая часть его происходит от греч. *μυρίος* («бесчисленный, тысячекратный»).
29 [146] Набросок плана к ПВИ.
29 [147] Набросок плана к ПВИ.
29 [150] *Состязание в Вартбурге: фон дер Хагенау, миннезингер, II 2 и далее, года 1300* — Ницше имеет в виду легенду о состоявшемся в 1206 году в Вартбурге состязании певцов при участии миннезингера Вальтера фон дер Фогельвайде, ученика Рейнмара фон Хагенау, и автора «Парсифаля» Вольфрама фон Эшенбаха. Эта легенда легла в основу вагнеровского «Тангейзера». *Ludus Paschalis de adventu et interitu Antichristi. Pezii thesaurus Anecdotorum Novissimus 2* — «Пасхальные игры...» — латинская мистерия; под словарем анекдотов имеется в виду словарь Бернарда Пеция, изданный в Париже в 1721 году.

29 [151–158] Планы и наброски к ПВИ.
29 [153] *Remedia* — вероятно, имеется в виду произведение Овидия Remedia amoris («Лекарство от любви»).
29 [160] Набросок плана к ПВИ.
29 [179] Ср. 26 [9].
29 [180] Ср. 29 [9].
29 [181] Ср. 29 [8].
29 [182] *...отчего старый испанец сказал «Defienda me Dios de my», «Спаси меня, Господи, от меня самого»* — см. прим. к 29 [28].
29 [192] *γνῶθι σαυτόν* — см. прим. к 8 [87].
29 [198] Ср. 30 [15].
29 [202] Цитаты из стихотворений Гёльдерлина «Сократ и Алкивиад» и «Рейн» соответственно.
29 [206] *Реформация многое объявила ἀδιάφορα...* - *ἀδιάφορα* — в некоторых философских системах действие или мысль, являющиеся безразличными или индифферентными в нравственном отношении.
29 [213] *«Врач, исцели себя самого!»* — цитата из Евангелия от Луки (4,23).
29 [222] *laissez faire* — безразличие (*франц.*).
29 [226] Ср. 26 [20].

30. Осень 1873 — зима 1873–1874

Из тетради U II 3

30 [2] *...жизнь, которая представляет собой не знающий завершения Imperfectum...* — см. прим. к 29[98].
Следующие двадцать будут лучше, скажут они... — см. прим. к 29 [86].
30 [15] Ср. 29 [197], 29 [198], 35 [5].
Племянник Рамо — диалог Дени Дидро, переведенный на немецкий язык Гёте.
30 [24] *Минна фон Барнхельм* — комедия Эфраима Лессинга.
30 [33] *Протестантизм начал с объявления adiaphora в широчайших массах* — см. прим. к 29 [206].

31. Осень 1873—зима 1873–1874

Из тетради Mp XIII 5

31 [6] *πάντων μέτρων ἄνθρωπος* — изречение, приписываемое греческому философу Протагору.

Фридрих Ницше
Полное собрание сочинений
Том 7

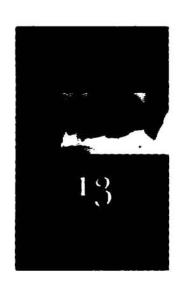
Научный редактор
В.А. Подорога
Заведующий редакцией
И.А. Эбаноидзе
Оформление и верстка
И.Э. Бернштейн
Корректор
Т.В. Смирнова

Подписано в печать 24.10.2006.
Формат 84×108/32. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура NewBaskervilleC. Печать офсетная.
Усл.-печ. л. 37,8. Тираж 1600 экз. Заказ № 5623.

Издательство «Культурная Революция»
Адрес: Москва, ул. Мясницкая, д. 9/4, стр. 1
Телефон/факс (495)6218471
E-mail editor@kultrev.ru

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122

В 2005–2006 годах вышли 12-й и 13-й том ПСС, включающие черновики и наброски 1885–1889 годов. Тома особенно интересны тем, что в них в аутентичном виде воспроизведены материалы незавершенного исследования, над которым Ницше работал в последние годы сознательной жизни. Попытка редакторской реконструкции этого замысла, оказавшая существенное влияние на интеллектуальную и политическую историю XX в., знакома нашему читателю под названием «Воля к власти». (Полный текст этой реконструкции вышел в издательстве «Культурная революция» в 2005 году.)



В 2007 году помимо 4-го, 7-го и 8-го томов издательство выпустит избранные письма Ф. Ницше.